UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE CATALUNYA

LA ESCENA TRAGICOMICA

Autor: Miquel Usandizaga

PARTE REFLEXIVA

A ti, "-Hypocrite lecteur, -mon semblable, -mon frère!"

"En medio de ese patio de Monipodio quise, por mi parte, liberarme de patochadas ceremoniosas y restaurar, en la medida de mis escasas fuerzas, el derecho a desbarrar sin orden, concierto ni genuflexiones; el derecho a no adoptar el aire "rigoroso" de esos a quienes Nietzsche califica de "orejas largas" (langöhrige); el derecho y la necesidad de saltar sobre una idea escurridiza y fugitiva que, a pesar de su infundada apariencia, puede abrir perspectivas de comprensión, de intuición en dominios abstrusos."

(Manuel Ballestero, "El devenir y la apariencia")

"Y lo que todavía se edita, y merece ser tomado en serio, lleva el signo del esfuerzo hecho con desgana."

(Thomas Mann, "Doktor Faustus")

II.1

PROPEDEUTICA

Confieso que siempre he esperado que, algún día, quien nos examina se equivocaría. Y en vez de preguntar: "Los Reyes Católicos", nos ordenaría: "Escribe todo lo que sepas sobre los Reyes Católicos". Una pregunta deliciosa, para la que no hay respuesta equivocada o insuficiente. Sin duda ninguna, un aprobado seguro. Y, como sucede siempre, cuando por fin nos llega el momento que tanto habíamos ansiado, descubrimos que ya no nos apetece. El examinador está, al parecer, totalmente interiorizado. Somos nosotros mismos quienes no nos permitimos esa pregunta equivocada. Y además, la "obediencia debida" tampoco nos parece un atenuante aceptable, aunque sabemos que en eso deberíamos, por prudencia, aprender de un uso habitual en la justicia militar.

(Seguramente, lo que ha pasado es que hemos pasado, sin darnos cuenta, a otra etapa: "Il est un âge où l'on enseigne ce que l'on sait; mais il en vient ensuite un autre où l'on enseigne ce que l'on ne sait pas: cela s'appelle "chercher"."[1] Una actividad curiosa, ésa de "chercher". O de "investigar", para emplear la traducción castellana de ese texto de Roland Barthes. Investigar: enseñar lo que no se sabe.)

Sé que hago esto por obligación y que mi única obligación consiste precisamente en hacerlo. Que no tengo más que obedecer una especie de "Orden Formal Vacía". ¿Por qué, entonces, no me decido?.

Cuando me preguntan "qué piensas?" no sé responder más que: "nada. Cosas." Y esa única respuesta de que soy capaz muestra toda la dificultad de las preguntas equivocadas, de la actividad de "enseñar lo que no se sabe", de esta tesis. Es en esa incapacidad de pronunciar, de decir el pensamiento en lo que me siento absolutamente identificado con el personaje de Thomas Bernhard que nos habla desde "La calera".[2]

---

[1] Roland BARTHES, "Leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du collège de france", 150. (México DF, Siglo XXI, 1982). (1977)

Decía Xavier Rubert de Ventós -ante el asombrado pero imperturbable público de sus clases de estética en la escuela de arquitectura- que no se puede explicar más que aquello que ya no nos interesa. O callar -y pensar- o hablar por hablar: he ahí la disyuntiva de la que aviso que estoy decidido, por las buenas o por las malas, a salir.

Lo que más miedo me sigue dando de la película de Kubrik "El resplandor" es la posibilidad de estar haciendo lo que uno de sus protagonistas: haber dicho a todos que estoy escribiendo un libro y no ser capaz de escribir, repitiéndola hasta el infinito, más que una única frase. Como Elías Canetti: "Dinero, dinero y más dinero..."[3] (La obsesión por citar creo que la he adquirido recientemente, después de recibir la orden vacía. Una obsesión por demostrar el conocimiento, el saber, lo aprendido, a cada paso. A veces pienso que el montaje de una serie ininterrumpida de citas sería la única manera posible para comunicar ese pensamiento impronunciable, pero existente. Pero, inmediatamente, me hago la reflexión de que eso no valdría, de que así no habría "investigación": sólo estaría enseñando lo que sé.)

Como (¡otra vez esta condenada citorrea!) Franz Biberkopf: miedo a salir de la cárcel.[4] Quedarse con la espalda apoyada en su muro y no atreverse a dar un paso al frente. Y no sirve para nada hacerse la consideración de que, sin duda, todos aquellos que han salido airosos de trances parecidos no han debido hacer más que cerrar los ojos y echarse adelante. La misma incapacidad sentida en la infancia: con un diente de leche colgando de la encía, ser incapaz de acabar de arrancarlo de un tirón. Y también entonces sabía que no me pasaría nada, que no me dolería. Siempre me he consolado de esa vacilación pensando que denotaba una infinita aversión al suicidio. Otra vez el mismo miedo a morir. A escribir. A dejar de pensar.

Y, a la vez, una profundísima aversión a quienes no escriben. A quienes -¡y hay tantos entre los arquitectos!- saben presentar su silencio como una orgullosa virtud. Sólo un ejemplo: Mies. (Claro que quien ha dejado esa imagen del Mies sordomudo es Kevin Roche[5], que parece dotado de excesiva y fastidiosa facilidad de palabra.) Tal vez, la

---

[2] Thomas BERNHARD, "La calera". (Madrid, Alianza, 1984). (1970).

[3] Elias CANETTI, "La antorcha al oído", 142. (Barcelona, Muchnik, 1982). (1980).

[4] Alfred DöBLIN, "Berlin Alexanderplatz", 9. (Barcelona, BRUGUERA, 1982). (1929).

antipatía por los otros incapaces de hablar sea lo único que me facilite la tarea a la que estoy obligado.

Para caracterizar lo trágico contemporáneo, a Beckett y a Ionesco, Jean Marie Domenach señala "la degradación de la palabra en "charlatanería"[6] como tema central de la obra de esos autores teatrales. Es un tema tomado de Heidegger, para quien "la charlatanería es la posibilidad de comprenderlo todo sin apropiación previa de la cosa". Tal charlatanería nos lleva a una "comprensión desarraigada", "expresa la "curiosidad" y engendra el "equívoco", esas otras dos modalidades del fracaso que señala Heidegger" [7]. Posiblemente, aunque no quisiera sacar demasiadas conclusiones al respecto, "comprensión desarraigada" podría ser un término equivalente a "enseñar lo que no se sabe". Dejando para más adelante la caracterización de lo trágico contemporáneo, quede planteada de momento su relación con estas "cuestiones de método".

Las rejas de la "cárcel del lenguaje" en cuyo interior estamos condenados a pensar deben estar forjadas con curiosidad, charlatanería y equívoco. El titánico esfuerzo de Joyce por fijar el pensamiento, la "corriente de la conciencia" se traduce en pura charla. Y no hay ni que decir que esa observación no implica ninguna clase de juicio de valor. Y ahí, en la "degradación de la palabra en charlatanería" está lo trágico actual. Entre la curiosidad y el equívoco. En lo cómico.[8]

La charlatanería, la curiosidad y el equívoco son

---

[5] Juan Daniel FULLAONDO, "Notas de sociedad", en "Nueva Forma" 108, 11. (1975).

[6] Jean Marie DOMENACH, "Le retour du tragique", 243. (Seuil, 1967).

[7] DOMENACH, ibidem.

[8] DOMENACH, op.cit., 270: ""Ne pas vouloir dire, ne pas savoir ce qu'on veut dire, et toujours dire, ou presque, voilà ce qu'il importe de ne pas perdre de vue dans la chaleur de la rédaction." (Samuel BECKETT, "Molloy"). Resurgi des formes vulgaires du comique, le tragique le rejoint dans l'humour de ce constat. A tous les niveaux, la contestation du langage est comique; mais lorsqu'elle est conduite comme la contestation de la vie, de la possibilité d'exister au monde, elle devient tragique; comique et tragique ne font qu'une seule représentation, qui penche cependant vers la tragédie, car la tragédie est la plus forte."

algunas de las "modalidades del fracaso" que señala Heidegger. Su presencia indica "un movimiento ontológico de fracaso y de huída, -corrupción sin culpabilidad precisa y sin embargo culpabilizante: falta que no tiene responsable fuera del sujeto y de su condición en el mundo".[9]

Nos vamos a mover, pues, en el terreno de la "mala conciencia", y de lo que para Nietzsche es su "ideología natural": la dialéctica.[10] Y de su paradoja: "por un acto reflexivo se presenta el flujo del tiempo, pero como detención del mismo."[11] Y nos van a interesar especialmente los más nihilistas de los dialécticos, aquellos en los que "no hay lugar para ninguna armonía final, y menos aún para ninguna identidad -que, en su opinión, equivaldría a la muerte."[12] Unamuno, en "perpetua lucha del corazón con la cabeza". Con él vamos a practicar la "afirmación sin creencia". O, por decirlo con un verso de Platten que citaba Adorno: "sólo la desesperación puede salvarnos".[13]

Esa "culpabilidad sin falta" de la mala conciencia tiene su correlato en estética, la "Zweckmässigkeit ohne Zweck" de Kant, la concepción del arte como operación "desinteresada". O, por respetar más la complejidad de ese concepto, el arte como "interés sin fundamento". Vale la pena relacionar esa manera de entender el arte con la mala conciencia para que nadie pueda creer que es fácil o agradable: "Lo que Hölderlin dice del poeta vale también para el filósofo: su oficio es el más fácil e inocuo, el más superficial e inocente, y a la vez el más peligroso, el más arriesgado, el que requiere mayor valor, mayor compromiso."[14] Lo más fácil es lo más dificil, lo más agradable es lo más doloroso, lo más próximo -el ser- es lo más extraño, lo más triste es lo más risible: los extremos se tocan.

---

[9] DOMENACH, op.cit., 243.

[10] Cf. Gilles DELEUZE, "Nietzsche et la philosophie". (Paris, PUF, 1962).

[11] Carlos GURMENDEZ, "Sobre la dialéctica subjetiva y objetiva", en "El Pais", 30.1.1986.

[12] José FERRATER MORA, "Unamuno", 45. (Madrid, Alianza, 1985).

[13] Cit. en Manuel BALLESTERO, "El devenir y la apariencia", 132. (Barcelona, Anthropos, 1985).

En una expresión tan trivial como esa suele pasarnos desapercibido algo que tal vez sea importante: ¿dónde se tocan?. Ahí -en ese punto de contacto entre los extremos, entre los contrarios- se abre un abismo sobre el que se tiende un puente por el que debemos avanzar: un puente construído con equívocos, malentendidos y ambigüedades. Si nos asomamos a ese abismo desde un punto obligado para un trabajo como éste -como cualquier "investigación sobre arte"- vemos "una conspiración que conjuga el arte y la ciencia (y que) supone una ruptura de nuestras instituciones y un trastocamiento total de los medios de producción..."[15]

[14] Eugenio TRIAS, "Los límites del mundo", 200. (Barcelona, Ariel, 1985).

[15] Gilles DELEUZE, Felix GUATTARI, "El anti-edipo", 378. (Barcelona, Paidos, 1985). (1972).

¿Cómo se hace una tesis?

En una sola ocasión nos deja Umberto Eco en el útil ensayo titulado "Cómo se hace una tesis"[16] ver el auténtico rostro del autor, que -excepto en esa ocasión única- se nos antoja implacable y distante. Ello sucede en el parágrafo titulado "La humildad científica"[17], en el que Eco reconoce que él también fue fraile antes de ser cocinero (en su caso, ése es el orden correcto de la frase hecha). Basándose en un recuerdo de la elaboración de su propia tesis doctoral, Eco abandona por un momento el tono seguro de sí de quien se sabe capaz de entrar en una biblioteca cualquiera y salir al cabo de unos días con un trabajo original de investigación bajo el brazo... sin siquiera haberse hecho regañar una sola vez por la bibliotecaria (con lo que, dicho sea de paso, se pierde la característica morbosidad masoquista de tales instituciones).

Nos amenaza Eco: "Y ahora os contaré la historia del abate Vallet". (Que el saber de Eco sea narrativo es problema que no hay que discutir aquí: allá él con Lyotard. Lo que sí es preocupante es el tuteo injustificado y despectivo del tutor al pupilo, del amo a sus siervos.) En la historia del abate Vallet se define la "virtud" de la "humildad científica", que viene a consistir en el empeño del investigador por no despreciar ninguna fuente, por pobre que sea su apariencia. El concepto de humildad científica forma desde siempre parte de ese conjunto de prejuicios socialmente admitidos al que solemos llamar "sentido común"; no tiene mayor interés. Lo curioso es cómo Eco descubrió esa virud y cómo la lectura de ese descubrimiento nos permitió cerrar, aliviados, el libro: no es tan fiera la investigación como la pintan.

Eco "encontró" (como Picasso, que tampoco buscaba, sino que encontraba) "mientras huroneaba acongojado buscando textos que me ayudaran (a resolver "el escollo interpretativo en que llevaba un año encallado"), un día encontré en un librero de viejo de París, un librito que me atrajo por su hermosa encuadernación. Lo abro y me encuentro con que es obra de un tal abate Vallet..." En la obra del "pobre abate Vallet", "casi entre paréntesis, expresada probablemente por descuido" [18], encontró Eco la

[16] Umberto ECO, "Cómo se hace una tesis". (Barcelona, Gedisa, 1982). (1977). (Aunque no está bien que lo diga, la traducción del título es significativa: lo que en Italia son "tesi di laurea" (tesinas de licenciatura), aquí son, al parecer, tesis doctorales).

[17] ECO, op.cit., 174 y ss.

clave para su tesis doctoral. Por pura coincidencia y aburrida tozudez. Ahí, en ese breve pasaje autobiográfico, deslumbrante, la respuesta al título del libro de Umberto Eco.

Probablemente, la excitación le impidió al joven Eco ver a su lado, en aquel momento, a un hombre ensimismado y también aburrido, llamado U. Jugo de la Raza, que, aquel día, "errando por las orillas del Sena, a lo largo de los muelles, entre los puestos de librería de viejo, da con una novela que apenas ha comenzado a leerla antes de comprarla, le gana enormemente, le saca de sí, le introduce en el personaje de la novela -la novela de una confesión autobiográfico-romántica- le identifica con aquel otro, le da una historia, en fin. El mundo grosero de la realidad del siglo desaparece a sus ojos. Cuando por un instante, separándolos de las páginas del libro,los fija en las aguas del Sena, paréceles que esas aguas no corren, que son las de un espejo inmóvil y aparta de ellas sus ojos horrorizados y los vuelve a las páginas del libro, de la novela, para encontrarse en ellas, para en ellas vivir. Y he aquí que da con un pasaje, pasaje eterno, en el que lee estas palabras proféticas: "Cuando el lector llegue al fin de esta dolorosa historia, se morirá conmigo"."[19]

---

[18] ECO, op.cit., 175.

[19] Miguel de UNAMUNO, "Cómo se hace una novela", 135. (Madrid, Alianza, 1966). (1927). Desde la Generación del 98 en adelante, la estructura "metalingüística" de la novela es un rasgo característico de la literatura. La podemos encontrar, por ejemplo, en el "Diario de un enfermo", de Azorín, que Leon LIVINGSTONE, en "Teoría y forma en las novelas de Azorín", 73. (Madrid, Gredos, 1970), considera "la novela de una novela, o más acertadamente la prenovela de una prenovela...". Jean-Paul SARTRE, en su "Préface" a Nathalie SARRAUTE, "Portrait d'un inconnu", cit. en LIVINGSTONE, op.cit., 236-237, escribe: "Un des traits les plus singuliers de notre époque littéraire c'est l'apparition, ça et là, d'oeuvres vivaces et toutes négatives qu'on pourrait nommer des anti-romans... il s'agit de contester le roman par lui même, de le détruire sous nos yeux dans le temps qu'on semble l'édifier, d'écrire le roman qui ne se fait pas, qui ne peut pas se faire... Ces oeuvres étranges et difficilement classables ne témoignent pas de la faiblesse du genre romanesque, elles marquent seulement que nous vivons à une époque de réflexion et que le roman est en train de réfléchir sur lui-même."

U. Jugo de la Raza es el personaje central de un relato de Miguel de Unamuno titulado "Cómo se hace una novela". Es, siendo su personaje, el propio Unamuno, el personaje de un retrato de Jean Cassou que "balanceado entre el polo de la nada y el de la permanencia, sigue sufriendo ese combate de su existencia cotidiana donde el menor suceso reviste la importancia más trágica",[20] alguien que intrigaba a Cassou: "¿Admitiremos las obras que escribe este hombre, tan erizadas de desorden al mismo tiempo que ilimitadas y monstruosas, que no se las puede encasillar en ningún genero y en las que nos detienen a cada momento intervenciones personales, y con una truculenta y familiar insolencia, el curso de la ficción filosófica o estética, en que estábamos a punto de ponernos de acuerdo?".[19]

La coincidencia de Unamuno y Eco en París, revolviendo en un puesto de librero de viejo, puede aclararnos algo importante: las tesis se hacen como las novelas. Para sobrevivir. Para "arrancarnos de la muerte". Y dejándonos la vida en ese esfuerzo. La "humildad científica" -el aburrimiento tozudo y la casualidad- es un mecanismo común de las tesis y de las novelas.. Algo que ya sabía Unamuno, el autor de aquellas obras "ilimitadas y monstruosas, que no se pueden encasillar en ningún género". que no escribió más que "comentarios" y que se aquietaba "pensando que acaso la "Ilíada" no es más que un comentario a un episodio de la guerra de Troya, y la "Divina Comedia", un comentario a las doctrinas escatológicas de la teología católica medieval y, a la vez, a la revuelta historia florentina del siglo XIII y a las luchas del Pontificado y el Imperio."[20] Unamuno conocía también cuáles eran las consecuencias que se derivaban de su manera de escribir: "Con esto de los comentarios encorchetados y con los tres relatos enchufados, unos en otros que constituyen el escrito, va a parecerle a algún lector algo así como esas cajitas de laca japonesa que encierran otra cajita y esta otra, y luego otra más, cada una cincelada y ordenada como mejor el artista pudo, y, al último, una final cajita... vacía. Pero así es el mundo, y la vida. Comentarios de comentarios y otra vez más comentarios."[21]

---

[20] Jean CASSOU, "Retrato de Unamuno", en UNAMUNO, op.cit.,101. Cabe considerar esa conversión en trágico de lo cotidiano como rasgo de modernidad en Unamuno.

[21] CASSOU, op.cit., 98. La fascinación por la ausencia del género, cf. supra, nota anterior.

¿Y esta tesis? Una más de esas cajitas, distinta en tamaño a todas las otras, para que quepa entre ellas. Una tesis: un "trabajo inédito de investigación" que se presenta -y, en buena ley, debería haberse realizado- para "obtener el grado de doctor". Lo que importa verdaderamente no es el trabajo realizado, sino el haberse demostrado capaz de hacerlo. Se trata de llegar a unos determinados resultados... sólo para demostrar que se es capaz de llegar. Un ejercicio de alpinismo al que cabe oponer otro tipo de ejercicio: "Lo que quisiera yo poder renovar en cada uno de los años que me sea dado enseñar aquí es la manera de presentar el curso o el seminario; en pocas palabras "sostener" un discurso sin imponerlo: esa será la postura metódica, la "quaestio", el punto por debatir. Puesto que lo que puede resultar opresivo en una enseñanza no es finalmente el saber o la cultura que vehiculiza, sino las formas discursivas a través de las que se lo propone. Ya que esta enseñanza tiene por objeto -como he tratado de sugerirlo- al discurso tomado en la fatalidad de su poder, el método no puede realmente referirse más que a los medios apropiados para desbaratar, desprenderse o por lo menos aligerar dicho poder. Y cada vez me convenzo más, tanto al escribir cuanto al enseñar, de que la operación fundamental de ese método de desprendimiento consiste en la fragmentación si se escribe y en la disgresión si se expone o, para decirlo con una palabra deliciosamente ambigua, en la "excursión"."[24]

---

[22] UNAMUNO, op.cit., 103.

[23] UNAMUNO, op.cit., 102.

[24] BARTHES, op.cit., 147.

De la calera

"Un estudio que uno tiene sólo en la cabeza, pero no sobre el papel, no existe al fin y al cabo en absoluto, le dijo Konrad al parecer al inspector de la construcción, dice Wieser. Escribirlo, sencillamente escribirlo, pensaba siempre, ese pensamiento, escribir sencillamente el estudio, sentarse y escribirlo, era lo que llenaba por completo su existencia, decía, no ya el pensamiento en el estudio, sólo el pensamiento de escribir el estudio, de escribir, de un instante al otro el estudio; sin embargo, cuanto más obsesionado estaba por ese pensamiento, decía, tanto más imposible le resultaba escribir el estudio. La dificultad, en efecto, no consistía en tener algo en la cabeza, decía, en la cabeza todos tenían las cosas más inmensas y, de hecho, ininterrumpidamente hasta el final de su vida, las cosas más inmensas, sino que la dificultad estaba en llevar esas cosas inmensas de la cabeza al papel." [25]

No caer en esa trampa: comenzar a escribir. Recordar que no se trata más que de demostrar que se sabe. Empezar a escribir antes de "tener el estudio completo en la cabeza". Introducirse, como quería Michel Foucault, de refilón en el discurso: "Más que tomar la palabra, hubiera querido ser arrastrado por ella y llevado más allá de todo posible comienzo. Me habría gustado descubrir que, en el momento de hablar, una voz sin nombre me precedía desde hacía mucho tiempo: hubiera bastado en ese caso enlazar, proseguir la frase, encajarme en sus intersticios sin que se notase, como si ella me hubiera hecho una señal quedándose, un instante, en suspenso."[26] Intentar utilizar el método propuesto por Lawrence Durrell, que ya Guillermo Carnero ha colocado como encabezamiento de un libro suyo: "¿Les gustaría conocer mi método? Es sencillo: al escribir un libro... escribo otro sobre este primero, y un tercero sobre el segundo, y, así, sucesivamente. Acaso de este modo, por qué no, pueda surgir una nueva lógica. Como esos monos de los frescos indostánicos... que para bailar necesitan apoyarse cada uno con el dedo índice en el trasero del anterior."[27] Una nueva lógica que pudiera, como según Novalis la verdadera poesía, "tener un sentido alegórico en conjunto y producir un efecto indirecto como la música."[28] Una "lógica asociativa" como la que Adorno

[25] BERNHARD, op.cit., 73.

[26] Michel FOUCAULT, "L'ordre del discurs", 105. (Barcelona, Laia, 1982). (1970).

reconocía en la obra de Samuel Beckett, "en la que una frase llama a la siguiente o a su réplica, como en música un tema lo hace con su continuación o su contraste."[29]

Se trataría, salvando las obvias y aplastantes distancias, de escribir como Rafael Sanchez Ferlosio sus "Semanas del jardín"[30]: suponiendo que, en un diálogo de teatro, un actor ha olvidado su parte y ha metido una morcilla. El otro, anteponiendó la continuidad, la verosimilitud y lo razonable del diálogo al estricto respeto al texto original, ha preferido contestar algo que tampoco está en el libreto. Los dos han "entrado en un jardín" y sus frases se hilvanan en continuidad, cada una depende de la anterior y condiciona a la siguiente sin saber dónde van a ir a parar. De ahí surge un diálogo -un texto- que se ha generado por sí mismo y que, guiado por la constante "convenientia" de las frases sucesivas podría, como un "perpetuum mobile", desplazarse hasta el infinito.

Claro que aceptar esa manera de escribir exigiría seguramente también entender y aceptar la cita de la "Odisea" que abre la Semana Primera -"Liber scriptus proferetur"- de Sánchez Ferlosio: "Los dioses traman y cumplen la perdición de los mortales para que los venideros tengan qué contar".[31] Aceptar que los hechos suceden -se suceden- para convertirse en material literario; que la historia no se compone de hechos, sino de interpretaciones. Una concepción "perspectivista", nietzscheana, para la que "no hay hecho ni fenómeno moral, sino una interpretación moral de los fenómenos, para la que no hay ilusiones del conocimiento, sino que el propio conocimiento es una ilusión, el conocimiento es un error, peor, una falsificación".[32] Tenemos la obligación de dudar acerca "de

---

[27] Lawrence DURRELL, "Nunquam I", cit. en Guillermo CARNERO, "Ensayo de una teoría de la visión (Poesía 1966-1977)", 74. (Madrid, Hiperión, 1984).

[28] NOVALIS, "Fragmentos I. Sobre el poeta y la poesía", en NOVALIS, "Escritos escogidos", 120. (Madrid, Visor, 1984).

[29] Theodor ADORNO, "Teoría estética", 325. (Madrid, Taurus, 1971). (1970).

[30] Rafael SANCHEZ FERLOSIO, "Las semanas del jardín". (Madrid, Nostromo, 1974).

[31] SANCHEZ FERLOSIO, op.cit., I, 9. También cit. en UNAMUNO, "Del sentimiento trágico de la vida", 63. (Madrid, Espasa-Calpe, 1976). (1913).

la utilidad y de la inconveniencia de los estudios de historia para la vida".[33] La ciencia, como escribió Nietzsche, "debe volver su aguijón contra ella misma"; "la historia debe resolver el problema mismo de la historia"[34] y el trabajo del historiador "es una operación que se cuela en los intersticios de las técnicas y los lenguajes. Operando en los intersticios, el historiador no pretende estructurarlos: pretende más bien hacer emerger lo que se amontona en los confines del lenguaje...Historia como "proyecto de crisis", por tanto. Ninguna garantia sobre la validez "en absoluto" de tal proyecto: ninguna "solución" en él."[35]

Tan sólo una solución de continuidad asegura, en el aire, esa historia "que reconoce su propia arbitrariedad, que se reconoce como "edificio inseguro".[36] Una historia que debe constantemente volver "a la vez" sobre sí misma y sobre el material que examina y que de esa constante vuelta atrás obtienen la "fecunda incertidumbre" del "análisis interminable". Un análisis interminable al que hay dar límites para darle forma. En el caso de los actores a los que aludía Sánchez Ferlosio, esos límites eran claros : el jardín empezaba en un primer olvido y concluía cuando se recuperaba el texto inicial. En el caso de la "historia como proyecto de crisis" de Manfredo Tafuri, todo se complica: "Análisis y proyecto: dos prácticas sociales divididas y conectadas por un puente por ahora artificial; se recupera el tema inquietante del "análisis interminable"... Pero tal análisis, para entrar en la praxis, está obligado a darse confines, al menos parciales y provisionales. El trabajo histórico, en otras palabras, está obligado a traicionarse conscientemente: la página final de un ensayo o de una investigación es necesaria; pero queda interpretada como una pausa que sobreentiende unos puntos suspensivos."[37] Y ése no es más que el problema

---

[32] Friedrich NIETZSCHE, "Wille zur Macht", cit. en DELEUZE, op.cit., 103.

[33] NIETZSCHE, "De la utilidad y de la inconveniencia de los estudios de historia para la vida", en NIETZSCHE, "Consideraciones intempestivas", 71-154. (Madrid, Aguilar, 1932). (1875).

[34] NIETZSCHE, op.cit., 127.

[35] Manfredo TAFURI, "Il "progetto" storico", en "La sfera e il labirinto", 17. (Torino, Einaudi, 1980).

[36] TAFURI, op.cit., 16.

fácil de solucionar. Hay otros más graves: el de la primera página: ¿dónde empezar? y, sobre todo, ¿cómo "dar una dirección de marcha al trabajo teórico"?

En una formulación como la ya citada de Nietzsche, según la cual "la historia debe resolver el problema mismo de la historia" están ya incluídos los dos polos que Walter Benjamin reclamaba como punto de partida necesario para la "reflexión".[38] A partir de ahí puede establecerse algo parecido a lo que Friedrich Schlegel llamaba "Filosofía cíclica", "que debiera, como el poema épico, comenzar "en el centro" y desarrollarse en círculo, y poderse derivar, como la totalidad de la ciencia básica, a partir de dos ideas, frases o conceptos que formen los polos de la reflexión."[39]

---

[37] TAFURI, ibidem.

[38] Walter BENJAMIN, "Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik", 14 y ss. (Frankfurt, Suhrkamp, 1973). (1919).

[39] Cit. en BENJAMIN, op.cit., 38.

¿Tesis "histórica" o tesis "dramática"?

"¿Objetivo? No. Aspiro a ser lo más subjetivo posible.

Sólo hablando en nombre propio logra el hombre coincidir, si no con la verdad que resulta una meta demasiado abstracta, con la autenticidad al menos. Ser auténtico vale tanto como ser verdadero y está más al alcance de nuestra buena voluntad."[40]

"Los historiadores ingenuos llaman "objetividad" al hábito de medir las opiniones y las acciones pasadas por las opiniones corrientes en el momento en el que ellos escriben. Ahí es donde encuentran el canon de todas las verdades. Su trabajo es adaptar el pasado a la trivialidad actual. Por el contrario, llaman "subjetividad" a toda forma de escribir la historia que no considera como canónicas estas opiniones populares." [41]

Quien se interese por la historia deberá inevitablemente enfrentarse a ese dilema: ¿objetivo o subjetivo? pudiendo quedar atrapado en él si no lo cruza como sobre ascuas y aún así, el menor resto de honestidad le hará quemarse los pies. Por eso, es perfectamente justificable que quien se ocupe de historia del teatro o de las formas dramáticas se agarre como a un clavo ardiendo a la tentadora vía de escape que desde Aristóteles se le viene ofreciendo.

Aristóteles: "El escritor de historia y el poeta se diferencian no sólo por el uso del verso o la prosa, sino que... la diferencia está en que uno explica lo sucedido y el otro aquello que bien podría ocurrir. Por eso es la poesía más filosófica que la historia, porque muestra más lo general."[42]

Lukács: "La relación entre historia y tragedia es

---

[40] Juan GIL ALBERT, "Drama patrio", 16. (Barcelona, Tusquets, 1977).

[41] NIETZSCHE, op.cit., 112.

[42] Aristóteles, "Poética", cit. en Ernst Bloch, "Aesthetik des Vor-Scheins", 322. (Frankfurt, Suhrkamp, 1974). (1935).

[43] Georg LUKACS, "Metafísica de la tragedia (Paul Ernst)", en LUKACS, "El alma y las formas", 263. (Barcelona, Grijalbo, 1975). (1910). Nótese, de paso, la equivalencia entre "poesía" y "drama" que se da en el término alemán "Dichtkunst".

una de las paradojas más profundas de la forma dramática. Ya Aristóteles pronunció la acertada palabra: el drama es más filosófico que la historia."[43] Y sobre la misma cuestión, Nietzsche: "Concebir así la historia desde el punto de vista objetivo es el trabajo silencioso del dramaturgo. A él le corresponde sondar con su imaginación los acontecimientos, enlazar los detalles para formar un conjunto... Así es como el hombre rodea el pasado con una red, y le domina, y así muestra su instinto artístico, pero no su instinto de verdad y de justicia. La objetividad y el espíritu de justicia no tienen nada en común. Podríamos imaginar una manera de escribir la historia que no contuviese una parcela de verdad empírica común, y que podría, sin embargo, pretender el más alto grado de objetividad.[44]

Pero se trata siempre de una tabla de salvación terriblemente precaria, que puede prender en cualquier momento -debemos ser conscientes de ello- y comenzar a arder en la confusión entre verso y prosa, entre historia y poesía -o drama-, entre ciencia y arte. Y entonces, la historia se nos aparecerá como al amigo de Elías Canetti, el Dr. Sonne: "Para Sonne la historia era el reino perfecto de la culpa. Se debía saber de qué habían sido capaces nuestros prójimos anteriores, no sólo lo que les había acaecido."[45]

La historia es el reino perfecto de la culpa porque "a partir del siglo XIX define el lugar de nacimiento de lo empírico, aquello en lo cual, más allá de cualquier cronología establecida, toma el ser lo que le es propio. Sin duda a ello se debe que la historia, tan rápidamente, se haya partido, de acuerdo con un equívoco que sin duda no se ha podido dominar, entre una ciencia empírica de los acontecimientos y ese modo de ser radical que prescribe su destino a todos los seres empíricos y a estos seres singulares que somos nosotros."[46]

Quienes estamos -mientras no se demuestre lo contrario- todavía en la Edad Moderna no podemos evitar ese equívoco: la historia es para nosostros no sólo "compilación de las sucesiones de hecho, tal cual han podido ser constituídas", sino, ante todo, "el modo

---

[44] NIETZSCHE, op.cit., 113.

[45] Elias CANETTI, "El juego de ojos", 324. (Barcelona, Muchnik, 1985).

[46] Michel FOUCAULT, "Las palabras y las cosas. una arqueología de las ciencias humanas", 215. (Siglo XXI, 1968). (1966).

fundamental de ser de las empiricidades, aquello a partir de lo cual son afirmadas, puestas, dispuestas y repartidas en el espacio del saber para conocimientos eventuales y ciencias posibles."[47] Novalis se acercaba a esa comprensión de la historia cuando afirmaba que "se está muy equivocado creyendo que existen antigüedades. Es ahora, cuando empieza a existir la antigüedad, no nos está propiamente dada -no existe- sino sólo la producimos nosotros. Unicamente a través de un estudio laborioso e inteligente de los antiguos se establece para nosotros una literatura clásica que los mismos antiguos no poseían." [48]

[47] FOUCAULT, ibidem.

[48] NOVALIS, op.cit., 128.

"Elogio de Linneo"

"El poder de una ciencia
no es conocer el mundo: dar orden al espíritu.
Formular con tersura
el arte magna de su léxico
en orden de combate: el repertorio mágico
de la nomenclatura y las categorías,
su tribunal preciso, inapelable prosa
bella como una máquina de guerra.
Y recorrer con método
los desvaríos de su lógica; si de pájaros hablo,
prestar más atención a las aves zancudas."[49]

En los "Materialien zur Geschichte der Farbenlehre" Goethe se proponía replantear las relaciones entre la ciencia y el arte que, desde su punto de vista, no sólo no debían excluirse mutuamente, sino que en alguna forma resultaban complementarias. Y hay que subrayar que algunos estudiosos contemporáneos de la historia de la ciencia creen descubrir en esa pretensión el signo de la modernidad de la concepción goetheana de la ciencia. Las frases de Goethe aludidas -que Walter Benjamín utilizó como pórtico de la "premisa gnoseológica" de su "Ursprung des deutschen Trauerspiels"- dicen lo siguiente: "Puesto que en el saber como en la reflexión no se puede reunir una totalidad, porque a aquél le falta el interior y a ésta el exterior, debemos por necesidad pensar la ciencia como un arte, si de ella esperamos cualquier clase de totalidad. Y esa totalidad no debemos buscarla en lo general, sino que, tal como el arte se representa siempre todo en cada obra singular de arte, así la ciencia debería demostrarse en cada objeto singular tratado."[50]

Ahí podemos encontrar desde una decidida toma de posición en la discusión acerca de la "doble cultura", hasta una explicación concreta del significado de la propuesta de Hans Georg Gadamer de considerar al arte y a la estética como cuestiones de hermenéutica. Para Gadamer está incluso claro cuál es el terreno en el que pueden llegar a coincidir arte y ciencia: "no es casual que en el fenómeno de la literatura se encuentre el punto en el que el arte y la ciencia se invaden uno al otro... No hay nada

[49] CARNERO, op.cit., 135.

[50] Johann Wolfgang von GOETHE, "Materialien zur Geschichte der Farbenlehre", cit. en BENJAMIN, "Ursprung des deutschen Trauerspiels", 9. (Frankfurt, Suhrkamp, 1955).

que sea una huella tan pura del espíritu como la escritura, y nada está tan absolutamente referido al espíritu como ella. En su desciframiento e interpretación ocurre un milagro: la transformación de algo extraño y muerto en un ser absolutamente familiar y coetáneo... Por eso, la capacidad de lectura, que es la de entenderse con lo escrito, es como un arte sercreto, como un hechizo que nos ata y nos suelta. En él parecen cancelados el espacio y el tiempo. El que sabe leer lo transmitido por escrito atestigua y realiza la pura actualidad del pasado."[51]

En alguno de los primeros ensayos de Lukács podemos encontrar reflexiones similares: "En la ciencia obran sobre nosotros los contenidos, en el arte, las formas; la ciencia nos ofrece hechos y sus conexiones, el arte, almas y destinos. Aquí se separan los caminos; aquí no hay sustituciones ni transiciones."[52] Esos caminos -el del arte y el de la ciencia, el de los destinos y el de los hechos- vuelven a reunirse en la tarea del crítico: "El momento crucial del crítico, el momento de su destino es, pues, aquél en el cual todas las cosas devienen formas; el momento en que todos los sentimientos y todas las vivencias que estaban más allá y más acá de la forma reciben una forma, se funden y adensan en forma. Es el instante místico de la unificación de lo externo y lo interno, del alma y de la forma."[53]

La literaria tarea del crítico consiste en fundar ese terreno en el que arte y ciencia puedan reunirse. Y ese terreno es, también, vale la pena recordarlo, un terreno que "cancela el espacio y el tiempo", un lugar en el que lo "extraño y muerto" se convierte en "familiar y coétaneo". El "instante místico de la unificación de lo externo y lo interno", en el que desaparece el tiempo. El "éxtasis" en el que coinciden el instante y la eternidad. Un lugar al que Gadamer ha dado el nombre de "verdadero topos de la hermenéutica."[54] El lugar en que las cosas devienen formas, seguramente el lugar situado "en el punto de desaparición de la realidad, por decirlo así, pero no más allá de ella",

---

[51] Hans Georg GADAMER, "Verdad y método", 216. (Salamanca, Sígueme, 1977). (1960). Y sobre esa "subsunción de la estética en la hermenéutica: "Cualquier obra de arte, no sólo las literarias, tiene que ser comprendida en el mismo sentido en el que hay que comprender todo texto, y es necesario saber comprender así." (217)

[52] LUKACS, "Sobre la esencia y forma del ensayo (Carta a Leo Popper)" (1910), en LUKACS, op.cit., 17.

[53] LUKACS, op.cit., 25.

55 en el que, según Georg Simmel, vive el arte.

El trabajo del crítico es -desde ese punto de vista- un trabajo creador, produce la unificación de lo externo y lo interno y, a la vez, hace desaparecer espacio y tiempo. ¿Cuándo se ha practicado esa crítica creadora, positiva en algún sentido, re-constructiva? "Es claro: para los románticos, la crítica es mucho menos el juicio de una obra que el método para su conclusión. En ese sentido promovieron crítica poética, suprimieron la diferencia entre crítica y poesía, y afirmaron: "La poesía sólo puede criticarse con poesía."[56] Benjamin se distancia de ese concepto romántico de la crítica de arte señalando como rasgo característico "la completa positividad de esa crítica, en la que se diferencia radicalmente de su concepto moderno, que descubre en ella una instancia negativa."[57] Más ambigua es la posición frente a esa relación entre arte y crítica (y ciencia) del Lukács de "El alma y las formas": "El ensayo es un juicio, pero lo esencial en él, lo que decide su valor, no es la sentencia,... sino el proceso mismo de juzgar... el ensayo se enfrenta con la vida con el mismo gesto que la obra de arte, pero sólo con el gesto; lo soberano de esa actitud puede ser lo mismo, pero aparte de eso no hay ningún contacto entre ellos."[58] En esa repetición del gesto -pero sólo del gesto- podríamos continuar y cerrar estas primeras reflexiones que han formado ya un círculo en torno a la escritura.

---

[54] GADAMER, op.cit., 365: "Existe una verdadera polaridad de familiaridad y extrañeza, y en ella se basa la tarea de la hermenéutica... También aquí se manifiesta una tensión. La posición entre extrañeza y familiaridad que ocupa para nosotros la tradición es el punto medio entre la objetividad de la distancia histórica y la pertenencia a una tradición. Y este punto medio es el verdadero topos de la hermenéutica."

[55] Georg SIMMEL, "Schopenhauer y Nietzsche", 149. (Madrid, Beltrán, 1915).

[56] BENJAMIN, "Der Begriff..., op.cit., 64.

[57] BENJAMIN, op.cit., 62.

[58] LUKACS, op.cit., 38.

"Ceci n'est pas une pipe"

Otra cuestión acerca de la escritura: ¿debe distanciarse de su tema o debe participar de él? Uno se sentiría tentado a responder a esa pregunta como lo hiciera Albert Béguin: "C'est à ces principes romantiques que j'ai tenté de conformer les démarches de mon enqûete, convaincu, avec mes poètes et mes philosophes, qu'on ne connaît que ce que l'on porte en soi, et qu'on ne peut que romantiquement parler du romantisme."[59] Pero, inmediatamente, una precisión necesaria anularía esa toma de posición: "Diese Romantiker wollten gerade das "Romantische" von sich abhalten- wie man es damals und heute versteht."[60] Habrá, pues, que escribir "románticamente", es decir, manteniendo alejado de nosotros lo romántico. Habrá que practicar el arte que quería Friedrich Schlegel, "que reuniera la absoluta liberalidad con el absoluto rigorismo."[61]

Una manera de hacer cuya dificultad no debiera, bien mirado, preocuparnos gran cosa. A fin de cuentas, estamos en tiempos en los que "caliente significa "capaz de permitir el distanciamiento crítico", y frío "envolvente"; visual significa "alfabético" y táctil significa "visual"; distanciamiento significa "compromiso crítico", y participación "no compromiso engañoso"; etcétera".[62]

Seguimos en tiempos cuya producción artística viene decisivamente condicionada por los mecanismos y

---

[59] Albert BEGUIN, "L'âme romantique et le rêve", XIII. (Paris, Corti, 1939).

[60] BENJAMIN, op.cit., 101.

[61] BENJAMIN, op.cit., 71. Y también TAFURI, op.cit., 15-16: "Per quanto implicata con gli oggetti e i fenomeni che analizza, la critica storica deve saper giocare sul filo del rasoio che fa da confine fra il distacco e la partecipazione."

[62] Umberto ECO, "Apocalípticos e integrados", 397. (Barcelona, Lumen, 1968). (1965). Eco califica a esas sustituciones de "renovación intencionada de la terminología con fines estimulantes" y no las incluye entre los "juegos de definición más censurables". Y observemos, de paso, la significativa conexión entre esas viciadas alteraciones del uso de términos como distanciamiento o participación y las perplejidades de las que arrancó este trabajo, cuya "parte didáctica" no es más que un intento por ilustrar y explicar esa frase.

pensamientos -y las paradojas- del arte de vanguardia. Y también por sus juegos de palabras y malentendidos y por su muy característico redescubrimiento de los "caligramas", esas construcciones cuya intención última es la de "borrar lúdicamente las más viejas oposiciones de nuestra civilización alfabética: mostrar y nombrar; figurar y decir; reproducir y articular; imitar y significar; mirar y leer."[63] Un arte que indudablemente nos obliga a "volver a relativizar la oposición de símbolo y alegoría"[64], a replantearnos las relaciones entre "símbolo" -"la coincidencia de lo sensible y lo insensible"- y "alegoría" -"una referencia significativa de lo sensible a lo insensible".[65]

Un arte para el que es necesario distinguir entre "ironía" y "humor", como hacía Henri Bergson, que localizaba un "proceso de fabricación de lo cómico" en los dos usos posibles de las oposiciones: "la más general de esas oposiciones sería, tal vez, la de lo real a lo ideal, de lo que es a lo que debería ser. Aquí también la transposición podrá hacerse en las dos direcciones inversas. A veces, se enunciará lo que debería ser fingiendo creer que es precisamente lo que es: en eso consiste la ironía. A veces, por el contrario, se describirá minuciosamente y meticulosamente lo que es, afectando creer que es así como las cosas deberían estar: así procede a menudo el humor. El humor, así definido, es lo inverso de la ironía."[66]

Y todos esos juegos son mecanismos radicalmente "modernos".

---

[63] FOUCAULT, "Esto no es una pipa", 34. (Barcelona, Anagrama, 1981). (1973).

[64] GADAMER, op.cit., 108 y ss. (Las relaciones entre símbolo y alegoría, y el uso de esas dos figuras por el arte moderno ofrecen tema para un trabajo que, por ahora, dejamos aplazado. Ver al respecto, entre otros, BENJAMIN, "Ursprung..., op.cit., Tzvetan TODOROV, "Théories du symbole", Hans SEDLMAYR, "Epocas y obras II", 230 y ss.: "Alegoría y arquitectura", o el pgf. 50 del libro III de Arthur SCHOPENHAUER, "El mundo como voluntad y representación". Wladimir JANKELEVITCH sugiere, en "La ironía", que "la ironía podría llamarse, en el sentido propio del término, alegoría"...)

[65] GADAMER, op.cit., 112.

Modernidad y pensamiento escindido

"En el fondo, términos y alternativas como "clásico" y "romántico" no cuadran bien a Schopenhauer. Ni lo uno ni lo otro hace justicia a su disposición anímica, que es una disposición anímica posterior a aquella para la cual los citados conceptos antitéticos, afines en el tiempo, habían desempeñado un papel. Schopenhauer está más cerca de nosotros que los espíritus a los que preocupó esa diferencia y que se organizaron de acuerdo con ella. La forma espiritual de Schopenhauer -aquella sobreexcitación y aquel sobrerrecalentamiento grotesco y dualistas de su genio- es menos romántica que "moderna". Y yo quisiera poner muchas cosas en ese último adjetivo, pero, en su conjunto, referirlo a una disposición anímica occidental que va deviniendo cada vez más sufriente -y eso es cosa que salta con toda claridad a la vista en el siglo que va de Goethe a Nietzsche."

[67] "Si se quiere tratar del saber en la sociedad contemporánea más desarrollada, una cuestión previa es definir la representación metódica que se hace de esta última. Simplificando al extremo, se puede decir que durante los últimos cincuenta años, por lo menos, esta representación se ha dividido en principio entre dos modelos: la sociedad forma un todo funcional, la sociedad está dividida en dos... La alternativa parece clara, homogeneidad o dualidad intrínsecas de lo social, funcionalismo o criticismo del saber, pero la decisión parece difícil de tomar, o arbitraria... Nosotros no seguimos esta solución dual. Planteamos que la alternativa que trata de resolver... todavía pertenece a un pensamiento por oposiciones que no corresponde a los modos más vivos dels saber postmoderno."[68]

---

[66] Henri BERGSON, "Le rire. Essai sur la signification du comique", 97. (PUF, 1940). (1924). Cf. también la distinción que establece Clément ROSSET entre la "risa larga" de la ironía y la "risa corta" del humor. Cf. ROSSET, "Lógica de lo peor. Elementos para una filosofía trágica", 216 y ss. (Barcelona, Barral, 1976). (1971).

[67] Thomas MANN, "Schopenhauer, Nietzsche, Freud", 94. (Barcelona, Bruguera, 1984). (1937).

En esos dos fragmentos, Mann y Lyotard dan -frente a las alternativas "clásica" y "romántica", Mann y frente a la alternativa "postmoderna" Lyotard- una misma definición del pensamiento moderno: aquél que se caracteriza por "un sobrerrecalentamiento grotesco y dualista", un "pensamiento por oposiciones" que corresponde a una "disposición anímica que se va haciendo cada día más sufriente". La modernidad -en ese sentido del término- tuvo un cualificado representante en Miguel de Unamuno, que "desarrolló un modo de pensar en el que varias corrientes filosóficas entraron en constante conflicto sin que éste quedara nunca definitivamente apaciguado... una de sus ideas claves: la de que la armonía está hecha de desarmonía, la concordia de discordia y la paz de guerra."[68] Cabe situar en el mismo núcleo de la cultura moderna esa consciencia de la incapacidad de la mente humana para reintegrar o sintetizar las oposiciones. El estado de ánimo moderno queda caracterizado por el sufrimiento derivado de esa incapacidad, por el sufrimiento que produce la consciencia o siquiera la sospecha de tal incapacidad.

Diversos análisis han coincidido en señalar la presencia en Richard Wagner -dicho sea de paso, el tercero, junto a Schopenhauer y a Nietzsche, de los pilares de la tradición en la que Thomas Mann se situaba a sí mismo- de la evidencia de la situación que acabamos de llamar moderna. Así, Baudelaire: "le (a Wagner) fué imposible no pensar en forma doble, poética y musicalmente, no entrever toda idea bajo dos formas simultáneas, una de las dos artes comenzando su función donde se detienen los límites de la otra... Tannhäuser representa la lucha de los dos principios que han escogido el corazón humano como principal campo de batalla, es decir, de la carne con el espíritu, del infierno con el cielo, de Satán con Dios. Y esa dualidad está representada inmediatamente, en la obertura, con una incomparable habilidad... Todo cerebro bien configurado lleva en sí dos infinitos, el cielo y el infierno, y en toda imagen de uno de esos infinitos reconoce súbitamente la mitad de sí mismo."[70] Y Eugenio Trías: "Desde un punto de vista ideológico, el drama musical wagneriano cabalga entre la cultura romántica,

---

[68] Jean François LYOTARD, "La condición postmoderna", 29-35. (Madrid, Cátedra, 1984).

[69] FERRATER MORA, op.cit., 11-14

[70] Charles BAUDELAIRE, "Richard Wagner et Tannhäuser" (1861), en "Oeuvres complètes", 1208-1237. (Bruges, Pléiade, 1961).

fundada en la idea de la mediación de espíritu y naturaleza a través del sentimiento, y nuestra cultura, que tiene en el pensamiento psicoanalítico una de sus piedras angulares y que, por esta razón, pronuncia continuamente la escisión de la mente humana, su desdoblamiento en una razón inconsciente y otra consciente. Por lo demás, esta idea fue ya pensada de un modo orginario por la filosofía romántica.[71] La cultura moderna como cultura de la escisión, por tanto. Y además, la cita de Trias deja planteado en su frase final un problema importante acerca de los orígenes o las primeras manifestaciones de esa situación. Esa idea había sido "ya pensada de modo originario" por los románticos. Habrá ocasión más adelante para volver sobre un término acuñado por la historiografía de la arquitectura sobre el que vale la pena detenerse ahora un momento: "clasicismo romántico"[72]. Un término que permite extender hasta el romanticismo la definición de modernidad que Mann daba para Schopenhauer. Cabría señalar al romanticismo como primer momento de consciencia -y de angustia- frente a esa "escisión de la mente humana".

"Nuestra cultura moderna -escribió Nietzsche- no es una cosa viva porque, sin esta oposición, es inconcebible."[73] Se refería a ls oposición entre el ser exterior y el íntimo. A la oposición entre aquello que permite establecer "identidades y diferencias entre elementos", y lo que es "relación interna entre los elementos cuyo conjunto asegura una función"[74], por acercar esa oposición que Nietzsche descubrió en la cultura moderna a la terminología de Foucault en "Las palabras y las cosas". Para Foucault, la "edad moderna" comienza en el momento en el que los saberes dejan de construirse sobre la base de la "representación", un momento a partir del cual "las cosas se dan por fragmentos, perfiles, trozos, escamas, muy parcialmente, a la representación".[75] Un momento al que Foucault da una fecha concreta: entre 1775 y 1825. En esos años se produjo el declinar del saber construído sobre la representación, en esos años se produjo la ruptura entre la forma y el contenido, y comenzó la edad moderna.

---

[71] TRIAS, "Drama e identidad", 50. (Barcelona, Barral, 1974).

[72] Cf. supra, I, Lección 8, 62.

[73] NIETZSCHE, op.cit., 96.

[74] FOUCAULT, "Las palabras..., op.cit., 214.

"Moritz escribe: "La naturaleza de lo bello consiste en que su ser interior se encuentra fuera de los límites de la facultad de pensar, en su surgimiento, en su propio devenir". En la primera mitad de esa frase se afirma un cierto aspecto irracional de lo bello; la segunda lo sitúa en el acto del devenir. Esa atención preferente explica por qué, la en la estética romàntica, el acento caerá, ya no sobre la relación de representación, (entre la obra y el mundo) sino en la relación de expresión: la que une a la obra y al artista.

En este nuevo cuadro, la obra y la naturaleza tienen en común el ser totalidades cerradas, universos enteros -puesto que la creación de la obra no es en nada diferente a la del mundo...La semejanza no se sitúa ya en la aparición de "formas" similares, sino en la posesión de una "estructura interna" idéntica... la obra ya no es la imagen sino el diagrama del mundo."[76] También Tzvetan Todorov señala ese deslizamiento de la comparación entre formas a la comparación entre estructuras como un rasgo inaugural de la modernidad presente en la estética romántica. A partir de ahí, "la visibilidad ya no juega papel alguno" y, diciéndolo con las palabras de Lukács: "la categoría de lo cualitativo queda desplazada por la categoría de lo cuantitativo, o bien -hablando en el lenguaje del arte- el símbolo por la definición, el análisis."[77]

Sería bizantino plantearse la cuestión de si los románticos fueron los últimos "clásicos" o los primeros "modernos" -en el sentido que Foucault da a esos términos-: fueron las dos cosas a la vez. Fueron los últimos que alcanzaron a atisbar una relación entre la forma y el contenido, y, a la vez, los primeros en sentir la imposibilidad de una reunificación, recomposición de la realidad. Bastaría con recordar el interés del arte del romanticismo por lo sublime, y la definición que dió Kant de ese sentimiento para comprender hasta qué punto los románticos se encuentran en una posición límite.

---

[75] FOUCAULT, op.cit., 235.

[76] Tzvetan TODOROV, "Théories du symbole", 186. (Seuil, 1977).

[77] LUKACS, "Sociología del drama moderno" en LUKACS, "Sociología de la literatura", 260. (Barcelona, Península, 1966). (1909).

Lo sublime: el placer negativo

En el primer parágrafo del libro segundo de la "Crítica del juicio" de Kant, dedicado a la "Analítica de lo sublime"[1], podemos encontrar las mejores indicaciones acerca de la voluntad de alcanzar lo que se presupone imposible: la representación de lo que no puede representarse, el "infinito". "Lo bello de la naturaleza se refiere a la forma del objeto, que consiste en su limitación; lo sublime, al contrario, puede encontrarse en un objeto sin forma, en cuanto en él, u ocasionada por él, es representada "ilimitación" y pensada, sin embargo, una totalidad de la misma..."[2] La forma, así, se asocia con el sentimiento de lo bello, mientras que la carencia de forma, en lo ilimitado, que puede pensarse, pero no representarse, se asocia con lo sublime. Kant relaciona inmediatamente lo sublime con una separación entre lo que puede pensarse -el contenido- y aquello que puede verse o representarse -la forma- y extrae dos consecuencias: en primer lugar, que la satisfacción de lo bello va unida a la representación de la "cualidad", mientras que lo sublime aparece unido a la "cantidad"; y, en segundo lugar, que la satisfacción de lo sublime es una satisfacción contradictoria: (el sentimiento de lo sublime) "es un placer que nace sólo indirectamente del modo siguiente: produciéndose por medio del sentimiento de una suspensión momentánea de las facultades vitales, seguida inmediatamente por un desbordamiento tanto más fuerte de las mismas; y así, como emoción, parece ser, no un juego, sino seriedad en la ocupación de la imaginación. De aquí que no pueda unirse con encanto; y siendo el espíritu, no sólo atraído por el objeto, sino sucesivamente también siempre rechazado por él, la satisfacción en lo sublime merece llamarse, no tanto placer positivo como, mejor, admiración o respeto, es decir, placer negativo."[3]

Sobre la posibilidad de un "juego serio" puede citarse un aforismo del pintor romántico Caspar David Friedrich: "Puede que el arte sea un juego, pero es un juego serio."[4] Una idea que recorre en su totalidad la

---

[1] Manuel KANT, "Crítica del juicio", pgf. 23 y ss., 145 y ss. (Madrid, Espasa-Calpe, 1914). (1790). Sobre "El juicio acerca de lo sublime", ver TRIAS, "Los límites..., op.cit., 95 y ss. Y también Massimo CACCIARI y Giorgio FRANCK, "Corso di estetica 1983-84. La grande Astrazione: lo "spazio mistico" e la teoria dei colori nella pittura moderna tra Kandinsky e Malevic." (Venezia, IUAV, transcripción fotocopiada, 1984).

[2] KANT, op.cit., 145.

historia del arte moderno, que se nos aparece necesariamente relacionado con esa paradoja en la que se funden seriead y juego. Pero la definición que da Kant de lo sublime va más allá; se sustenta en un concepto que parece contradictorio en sus términos: el de placer negativo. Y que es un concepto imprescindible para entender el arte moderno, desde los románticos hasta hoy mismo. ¿Dónde sino en el terreno de ese placer negativo cabe situar la obsesiva "voluntad de renuncia", el placer aniquilidor de la pintura abstracta, o la "afirmación negativa", destructora, que parece iluminar como un relámpago todo el arte moderno?

"Sublime llamamos a lo que es "absolutamente grande".[3] Así Kant. Y precisando muy bien los términos de su razonamiento: absolutamente grande es "grande por encima de toda comparación". Para la analítica de lo sublime ya no sirve el modo de pensar de la episteme clásica. Ya no sirve la comparación, el establecimiento de identidades y diferencias cualitativas entre los elementos. Lo "absolutamente grande" -el infinito- ya no puede pensarse con aquel saber para el que ver y pensar eran operaciones ligadas, casi una misma operación.

El infinito -lo sublime- sólo puede pensarse si se renuncia a intentar verlo, si se renuncia a su representación. Y otra vez Kant, en la última de sus definciones verbales de lo sublime: "Sublime es lo que, sólo porque se puede pensar, demuestra una facultad del espíritu que supera toda medida de los sentidos."[4] Todo pensamiento acerca de lo sublime es pensamiento que renuncia a la visión, a lo sensible, pensamiento en el que ya se han separado la forma y el contenido. Y es también, y eso es lo que más interesa subrayar ahora, pensamiento que produce una mezcla indiscernible no sólo de juego y seriedad, sino más aún: de "placer" y de "dolor": "El sentimiento de lo sublime es, pues, un sentimiento de dolor que nace de la inadecuación de la imaginación, en la apreciación estética de las magnitudes, con la apreciación mediante la razón; y es, al mismo tiempo, un placer despertado por la concordancia que tiene justamente ese juicio de inadecuación de la mayor facultad sensible con ideas de la razón, en cuanto que el esfuerzo hacia éstas es

---

[3] KANT, op.cit., 146.

[4] Caspar David FRIEDRICH, cit. en C.G. CARUS y C.D. FRIEDRICH, "De la peinture du paysage dans l'Allemagne romantique", 153. (Paris, Klincksieck, 1983).

[5] KANT, op.cit., 149.

para nosotros una ley"[7]; Lo sublime, en definitiva, aparece en el momento en el que la capacidad de pensar con imàgenes -la "imaginación"- ya no puede unirse con la capacidad de pensar en ausencia de imágenes, abstractamente: la "razón". Y esa inadecuación entre razón e imaginación es la que nos provoca el placer negativo, mezcla de placer y dolor.

Esa inadecuación, de la que hoy podemos hablar con una cierta -aunque siempre precaria- tranquilidad sumió en una profunda perplejidad a quienes en primer lugar la experimentaron. Por ejemplo, Caspar David Friedrich, que dejó escrito: "Se ha convertido entre vosostros en una regla expresar vuestros pensamientos con las oposiciones más rígidas. Buscáis la diversidad, perdéis la unidad y os perdéis en las contradicciones. ¿Acaso la naturaleza no se manifiesta más que en la oposición? ¿No alabáis la belleza de la mañana más que si la noche ha sido tormentosa? ¿O creéis que la unidad es incompatible con la diversidad? ¿O que la simplicidad es el vacío?"[8]

"Aquel a quien la naturaleza no se le descubre en el acuerdo más delicado, sino que no conoce el espíritu más que en la oposición más rígida, ése no tiene el sentido del arte."[9] Resulta, para quien conozca siquiera mínimamente la pintura de Friedrich, inevitable creer que se estaba lanzando un reproche a sí mismo. Otra costumbre característica del arte moderno, que siempre ha sido, además de arte de la conciencia escindida, arte de la "mala conciencia".[10] Era precisamente Friedrich el pintor al que la naturaleza no se le manifestaba más que en la oposición, el que no tenía "el sentido del arte." Friedrich debía intuir oscuramente, aunque se negase a reconocerlo, que él se contaba entre quienes habían tomado la costumbre de "expresar (sus) pensamientos con las oposiciones más rígidas."

---

[6] KANT, op.cit., 152

[7] KANT, op.cit., 159.

[8] FRIEDRICH, ibidem.

[9] FRIEDRICH, ibidem.

[10] Cf. supra, II, 181.

Si lo sublime se produce en la inadecuación entre las imagenes y la razón, vale la pena interrogarse acerca de cómo debe uno enfrentarse a la pintura de lo sublime, a la pintura del paisajismo romántico. Heinrich von Kleist nos lo dijo bien claramente en su comentario del cuadro de Friedrich "Der Mönch am Meer": esa pintura sólo podemos verla "como si nos hubieran cortado los párpados."[11] Es necesaria una brutal automutilación para poder ver esa pintura. En el momento en el que se empezaba a comprender que inadvertidamente se habían separado los sentidos y el intelecto se plantearon las soluciones más violentas para intentar recuperar la unidad perdida. También Friedrich requería del pintor la misma manera de mirar que Kleist había descubierto frente a su pintura: "Cierra el ojo del cuerpo a fin de ver tu cuadro en primer lugar con el ojo del espíritu. Después, saca a la luz lo que has visto en la oscuridad, a fin de que tu visión actúe sobre los otros, del exterior hacia el interior."[12]

El intento imposible por representar lo que no tiene forma exige una actitud igualmente imposible, pero en todo caso autodestructiva. Es sin duda el camino para alcanzar el doloroso placer de lo sublime, un camino muy frecuentado por el arte moderno en el que podemos, por ejemplo, encontrarnos con Baudelaire: "nosotros éramos semejantes al propio caballero Tannhäuser, que, saturado de delicias enervantes, "¡aspira al dolor!", grito sublime que todos los críticos jurados admirarían en Corneille, pero que ninguno querrá tal vez ver en Wagner."[13]

---

[11] Heinrich von KLEIST, cit. en Hans Christian JENSEN, "Caspar David Friedrich. Leben und Werk", 106. (Köln, DuMont, 1974).

[12] FRIEDRICH, op.cit., 168.

[13] BAUDELAIRE, op.cit., 1224.

Yo ya no soy de aquí

Schopenhauer describe, en el parágrafo 39 del libro tercero de "El mundo como voluntad y representación", el sentimiento de quien se encuentra en la costa observando una tormenta que se abate sobre el mar: "En estos instantes es cuando el intrépido espectador de semejante cuadro reconoce con toda su evidencia la naturaleza doble de su conciencia; comprende que es individuo, fenómeno frágil de la voluntad, a quien el golpe menor de aquellas fuerzas podría aniquilar; ser impotente contra la poderosa Naturaleza, criatura dependiente, juguete de la suerte, átomo imperceptible enfrente de poderes colosales, pero al mismo tiempo se siente sujeto inmortal del conocimiento puro, que, como condición del objeto, es el portador del mundo entero; siente que esta lucha aterradora de la Naturaleza no es más que su propia representación, y que él mismo, en la tranquila contemplación de las Ideas, es un ser libre y ajeno a toda voluntad y a toda miseria. Tal es la impresión perfecta de lo sublime."[14]

El concepto de lo sublime debe ocupar un lugar central en la obra de Schopenhauer, porque en ese sentimimento se da la coincidencia de la comprensión del mundo como voluntad y como representación. Como sometimiento y como indiferencia, como dolor y como tranquilidad. Frente a lo sublime se hace -en opinión de Schopenhauer- evidente la "duplicidad de la conciencia". Pero además, el sentimiento de lo sublime tal como queda descrito, sirve para completar la teoría del arte que se presenta en ese mismo libro.

Si Schopenhauer pensó el arte como "consuelo"[15] (y eso es algo que queda perfectamente definido en otros pasajes de la misma obra), cabe enfrentar a esa comprensión del arte la que se derivaría de un arte de lo sublime, un arte como "desconsuelo", que en lugar de suscitar "el placer de lo bello, el consuelo del arte, el entusiasmo del artista, que le hace olvidar las penas de la vida"[16], produjera el placer negativo de lo sublime, el desconsuelo del arte, el desesperanzado entusiasmo del artista, que le hace inmensas las penas de la vida. Pensar, con Martin Walser, el dolor "como coronación y a la vez origen de todas las artes".[17] Quede planteada esa concepción doble y contradictoria -sobre la que volveremos más adelante- del arte como consuelo y, a la vez, como aflicción. Todo el "arte moderno" es, en ese sentido, "arte de lo sublime".

---

[14] Arthur SCHOPENHAUER, "El mundo como voluntad y representación", III, pgf. 39, 39. (Barcelona, Orbis, 1985). (1819).

Podemos encontrar exactamente esa actitud en la obra de un auténtico paradigma del artista romántico: Novalis.

"Se sabe cuál es el dato vivido que fue el punto de partida de lo que Novalis llamó su idealismo mágico": la muerte de su prometida, Sophie von Kühn. Las cartas de Novalis del tiempo inmediatamente anterior y posterior a la muerte de su amada describen con claridad una cierta evolución del ánimo del artista que, al dejar la tumba de Sophie, después de una de sus terribles visitas, anota que "cuanto más disminuye el dolor de los sentidos, más crecen el duelo del espíritu y una especie de tranquila desesperanza. El mundo se hace más extraño. Las cosas más indiferentes. Y todo, en mi y fuera de mí, deviene más luminoso".[18]

La sensibilidad de Novalis nos produce la impresión de que la capacidad humana para resistir el dolor es limitada, pero que hay un "más allá" para esa limitación: un más allá de una luminosa indiferencia. "Con ella, el mundo entero ha muerto para mí. Yo ya no soy de aquí."[19]

Y si partimos de esta consideración del arte como "arte de lo sublime", no lo pensaremos ya como "aquietador" de la voluntad", que "sólo nos libera de la vida por breves instantes", ni nos veremos obligados -como Schopenhauer- a decir cuando acabemos de hablar de él: "Y ahora vamos también nosotros a considerar lo serio en el próximo libro." [20]

(Debemos, para quebrar el tono truculento de estas consideraciones, citar del libro de Walter Benjamín titulado "Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik", un libro imprescindible para encontrar un alivio frente a la insistencia habitual de la crítica en los momentos más enfermizamente subjetivos del romanticismo: "La fuerza de las intenciones objetivas en el romanticismo temprano ha sido escasamente valorada por la mayoría de

---

[15] SCHOPENHAUER, op.cit., pgf. 34-52.

[16] SCHOPENHAUER, op.cit., pgf. 52, 92.

[17] Martin WALSER, "Meditaciones de Messmer", cit. en Rolf MICHAELIS, "El cuarto arte, el dolor", en "El Pais", 2.6.1985.

[18] NOVALIS, cit. en BEGUIN, op.cit., 198.

[19] NOVALIS, cit. en BEGUIN, op.cit., 199.

[20] SCHOPENHAUER, op.cit., pgf. 52, 93.

autores... Se ha señalado el punto de vista filosófico de Friedrich Schlegel en su tiempo del "Athenäum" por su teoría de la ironía. Debe tratarse en este lugar, porque bajo ese título se encuentran objeciones principales contra la acentuación de los momentos objetivos de su pensamiento; más aún, porque aquella teoría se encuentra en una relación determinada con esos momentos y, lejos de contradecirlos, está en una relación estrecha con ellos."[21]

Benjamin distingue y localiza en el romanticismo dos concepciones de la ironía. En primer lugar, la "ironía de la materia", subjetiva y negativa, dependiente del libre albedrío del artista. Y, además, una "ironía de la forma", objetiva y positiva, que se deriva del "espíritu del arte" y que tiene "un notable parentesco con la crítica, que disuelve irrevocable y seriamente la forma, para transformar cada obra en la obra absoluta de arte, para romantizarla."[22] Benjamin caracteriza esa segunda ironía en los siguientes términos: "La ironía formal no es, como el esfuerzo o la sinceridad, un comportamiento intencionado del autor. No puede, como es habitual, entenderse como indicador de una ilimitación subjetiva, sino que debe valorarse como momento objetivo en la propia obra. Representa el esfuerzo paradójico por seguir construyendo la creación a través de su derribo: demostrar en la propia obra su relación con la idea."[23]

Esa ironía, de la que Schlegel dice que es una actitud "que lo descuida todo y se eleva infinitamente sobre todo lo condicionado, también sobre la propia virtud, arte o genialidad", es la que debemos intentar mantener. Y decir, con Novalis, que "el sitio del arte verdadero está solamente en el intelecto".[24])

---

[21] BENJAMIN, op.cit., 75 y ss. Sobre la ironía escribe Thomas MANN (op.cit., 48): "...ironía y objetividad van unidas y son <u>una</u> sola cosa. Apolo, el que da en el blanco desde lejos, el dios de las Musas, es un dios de la lejanía y de la distancia; no de la vinculación cercana, del pathos y de la patología; no del sufrimiento, sino de la libertad, un dios objetivo, el dios de la ironía..."

[22] BENJAMIN, op.cit., 79.

[23] BENJAMIN, op.cit., 81.

[24] NOVALIS, op.cit., 128. También cit. en BENJAMIN, op.cit., 99.

II.2

LA ESCENA TRAGICOMICA

II.2.1

1777: LA ENFERMEDAD DE LENZ

"Pandämonium Germanicum"

"Primer acto,
Primera escena

LA MONTAÑA ESCARPADA
(Goethe, Lenz en traje de viajero)
GOETHE: ¿Qué clase de montaña empinada es ésta, con tantos atajos?
LENZ: No lo sé, Goethe, acabo de llegar.
GOETHE: Pero qué agradable es mirar desde ahí arriba cómo las personitas se sitúan y vuelven siempre a resbalar hacia abajo. Quiero subir.
LENZ: Espera, ¿a dónde vas? tengo que contarte todavía muchas cosas.
GOETHE: Otra vez será. (Goethe gira alrededor de la montaña y desaparece)
LENZ: Cuando él llegue arriba, podré verle. Me hubiera gustado conocerle, era para mí como una aparición. Pienso que me hará señas cuando esté sobre aquella roca. Mientras tanto, voy a sacudir la lluvia de mi gabán.
(Aparece otro lado de la montaña, completamente cubierto de arbustos. Lenz trepa a cuatro patas)
LENZ (volviéndose y descansando): Este es un trabajo duro. No veo a nadie con quien pudiera hablar. ¡Goethe! ¡Goethe! Si nos hubiéramos quedado juntos. Lo viviría contigo si hubiera saltado a donde ahora tengo que trepar. Debería verme uno de los orgullosos críticos, ¡cómo arrugaría la nariz! Qué me importan, no me van a seguir aquí y no me ve ninguno. ¡Pero, ay! Vuelve a empezar a llover. ¡Cielo! Tan enfadado estás con un mortal de un palmo de altura, que no quiere más que mirar a su alrededor. ¡Fuera! Las meditaciones dan dolor de cabeza. (Vuelve a trepar)
(Todavía otro lado de la montaña, de la que surge una roca pelada. Goethe salta sobre ella)
GOETHE (mirando a su alrededor): ¡Lenz! ¡Lenz! Si él estuviera aquí. ¡Qué hermosa vista! Ah, mira, ahí está Klopstock. ¿Cómo no le conocí desde abajo? Voy donde él. Me parece que podré descansar apoyado en su hombro. ¡Hombre puro! Cómo te alegrará encontrar alguien vivo aquí.
(Otro lado más de la montaña. Lenz intenta mantenerse en pie)
LENZ: Gracias a Dios que puedo estar otra vez sobre mis pies. Se me ha disparado la sangre a la cabeza de tanto escalar. Ay, tan solo. ¡Si muriera! Veo muchas pisadas, pero todas hacia abajo, ninguna hacia arriba. Buen Dios, tan solo."[1]

La narración -o, mejor, el fragmento- titulado "Lenz", escrito por Georg Büchnner en 1839[2] ("el fragmento en prosa más prodigioso que existe", en opinión de Elias Canetti[3]) pasa por ser "la primera descripción exacta de una esquizofrenia".[4] No es propiamente a ese texto al que deberíamos prestar atención, sino a su protagonista, ese personaje asilado en Alsacia, en casa del pastor Friedrich Oberlin desde el 20 de Enero de 1778. Jakob Michael Reinhold Lenz, literato casi olvidado, recordado tan sólo por las hirientes palabras con que le describió Goethe cuando su amistad se había roto: "En "Poesía y verdad" dice Goethe que Lenz era un "intrigante", y aunque modera la calificación y agrega que era "un intigrante contra sí mismo", la designación y otros juicios semejantes... forjaron la imagen de ese simple "poeta fracasado" del que habla Gutzkow, y que se mantuvo pertinazmente en la historiografía literaria clásica, atónita y fastidiada a la vez no sólo por la persona sino por las obras de Lenz".[5]

Lenz, esquizofrénico, aparece "paseando" en la primera página de "El anti-edipo", de Gilles Deleuze y Felix Guattari: "El paseo del esquizofrénico es un modelo mejor que el neurótico acostado en el diván. Un poco de aire, una relación con el exterior. Por ejemplo, el paseo

---

[1] Jakob Michael Reinhold LENZ, "Pandämonium Germanicum. Eine Skizze" (1775), en Aa. Vv. Herausgegeben von Horst LAUBE und Brigitte LANDES, "Theaterbuch 1", 14-16. (München, Carl Hanser, 1978). La distancia entre Lenz y Goethe en un asunto del que vamos a seguir ocupándonos -los géneros literarios y dramáticos- ha sido escuetamente mostrada por Otto MANN, en "Geschichte des deutschen Dramas", 302. (Stuttgart, A. Kröner, 1960): "Mientras que Lenz mezcla los géneros pensando en un "drama sin forma" propio del Sturm und Drang, a Goethe le preocupa volver la comedia completamente a sí misma, liberarla en una cómicidad sobrerrealista."

[2] Georg BÜCHNER, "Lenz". (Barcelona, Montesinos, 1981). (1835).

[3] CANETTI, op.cit., 22. (1985). Canetti considera a Büchner "el más moderno de todos los escritores" (op.cit., 21). Sobre Büchner, cf. DOMENACH, op.cit., 63 y ss.

[4] Rafael GUTIERREZ GIRARDOT, "Prólogo" en BÜCHNER, op.cit., 1.

[5] GUTIERREZ GIRARDOT, op.cit., 16.

de Lenz reconstituido por Büchner. Por completo diferente de los momentos en los que Lenz se encuentra en casa de su buen pastor, que le obliga a orientarse socialmente, respecto al Dios de la religión, respecto al padre, a la madre. En el paseo, por el contrario, está en las montañas, bajo la nieve, con otros dioses o sin ningún dios, sin familia, sin padre ni madre, con la naturaleza, "¿Qué quiere mi padre? ¿Puede darme algo mejor? Imposible. Dejadme en paz." [6]

[6] DELEUZE y GUATTARI, op.cit., 11.

[7] DELEUZE y GUATTARI, op.cit., 138, 139.

(Sobre la esquizofrenia cf. Hal FOSTER, "Introducción al posmodernismo", en Aa.Vv., Selección y prólogo de Hal FOSTER, "La posmodernidad", 7. (Barcelona, Kairós, 1985). (1983): "Algunos, como Frederic Jameson y Jean Baudrillard, particularizan el momento posmoderno como un modo nuevo, "esquizofrénico" de espacio y tiempo". También en el mismo libro, cf. Frederic JAMESON, "Posmodernismo y sociedad de consumo", 175: "Ahora quiero ocuparme de lo que veo como el segundo rasgo básico del posmodernismo, a saber, su peculiar manera de tratar el tiempo, que podríamos denominar "textualidad" o "escritura", pero me ha parecido útil comentarlo bajo el punto de vista de las actuales teorías de la esquizofrenia..." (el hecho de que Jameson incluya a Samuel Beckett entre los "posmodernistas" debería hacernos dudar de los límites de tal calificación, pero no de su sentido). Sobre la "textualidad" -o esquizofrenia- cf. en DELEUZE y GUATTARI, op. cit., los comentarios sobre Antonin Artaud, y la consideración del significante como "signo desterritorializado". Ver también Giorgio FRANCK, op.cit., 3, 10: "questo procedimento astrattivo di isolamento dell'oggetto, asomiglia a quella strategia che un antropologo francese (Durand?) chiama "strategia schizzomorfa". Assomiglia cioè in qualche modo, con molta cautela, al processo schizzofrenico." Un análisis de Horst LAUBE nos recuerda la proximidad de Lenz a esas cuestiones: "Seine Stücke sind so etwas wie freie Gegenstände, die sich selbst bedeuten". ("Sus obras -de Lenz- son como objetos libres, que se significan a sí mismos"). cf. Horst LAUBE, "Gespräch über Lenz", en Aa.Vv., Hrsg. LAUBE, LANDES, op.cit., 46. "Destituido de su carga cognoscitiva, el signo lingüístico se convierte entonces en ostentación y vanidad, en exhibición embarazosa: se vuelve indecente, como dice el protagonista de una de las mejores comedias hofmannsthalianas..." (Claudio MAGRIS, "La indecencia de los signos", en Hugo von Hofmannsthal, "Carta de lord Chandos", 9. (Murcia, 1981).).

Lenz es presentado por Deleuze y Guattari como modelo de que "la literatura es como la esquizofrenia: un proceso y no un fin, una producción y no una expresión... Edipo es literario antes de ser psicoanalítico. Siempre habrá un Breton contra Artaud, un Goethe contra Lenz, un Schiller contra Hölderlin, para superyoizar la literatura y decirnos: ¡cuidado, no más lejos!, ¡nada de "faltas de tacto"!, ¡Werther sí, Lenz no!"[7] Esa condición de la literatura como "producción" y no como "expresión" puede reconocerse en la forma en que están escritas las "Anmerkungen übers Theater", la obra que contiene la reflexión de Lenz sobre el teatro: "Las "Anmerkungen" no contienen resultados, son más bien el lenguaje de la búsqueda, de la todavía turbia e incompleta aparición de los pensamientos. Son experimentos de su formulación".[8]

La pieza teatral de Lenz titulada "Pandämonium Germanicum"[9] puede servirnos para reconocer algunas de las características de la producción literaria de su autor. Por el pandemónium -"capital imaginaria del reino infernal" o "lugar en el que hay mucho ruido y confusión"- germánico que describe Lenz desfilan varios de los más importantes autores de la literatura dramática alemana. Se trata, por tanto, en primer lugar, de "literatura de literatura", llevada a su extremo: el personaje Lenz de la obra escrita por el autor Lenz pronuncia la última frase de la obra: "¿Debo llamar al siguiente?"[10]

Se trata de una literatura en la que la fragmentariedad aparece como rasgo principal: la obra comienza con Goethe sorprendiéndose del lugar a donde ha ido a parar, con Lenz que sólo sabe que "acaba de llegar", con Lenz que "tiene todavía que contar muchas cosas" a Goethe, al que afirma no conocer... y acaba con esa pregunta de Lenz, la que mejor define la condición de

---

[8] Fritz MARTINI, "Geschichte im Drama-Drama in der Geschichte. Spätbarock, Sturm und Drang, Klassik, Frührealismus", 83. (Stuttgart, Klett-Cotta, 1979).

[9] LENZ, op.cit., 14-45. Sobre esa pieza, cf. René GIRARD, "Lenz 1751-1792. Genèse d'une dramaturgie du tragi-comique", 182. (Paris, Klincksieck, 1968): "Lenz... définit, avec conséquence et lucidité, quelques-uns des aspects essentiels de son art, l'aspiration à une existence harmonieuse fondée sur une éthique exigeante, la vision critique d'un monde dégradé ainsi que la forme d'art spécifique qui résulte de cette polarité: la tragi-comédie."

[10] LENZ, op.cit., 45.

fragmento de la obra: ¿Debo llamar al siguiente? Pero se trata de una peculiar forma de inacabamiento, que concede una gran importancia a su coherencia. Inacabado, aunque pueda sonar paradójico, no quiere decir ahí incompleto o carente de totalidad. Con lo que la obra se inscribe en un círculo hermenéutico, con todas sus dificultades: "¿cómo es posible conocer el detalle, si presupone el conocimiento del todo?"[11] Aparente contradicción de ese círculo vicioso hermenéutico, entre el todo (realizado por las partes, presente en ellas) y las partes (posibles únicamente en función del todo). En Lenz se da un problema que Todorov considera común a todo el romanticismo: "Una vez más se puede constatar que los trazos característicos de la estética romántica, si bien se desprenden unos de otros, pueden estar en desacuerdo, incluso entrar en contradicción: así, la valorización de la coherencia no se armoniza siempre bien con la del inacabamiento".[12]

Ese gusto por lo fragmentario que podemos citar como primer rasgo característico de la obra de Lenz nos permite enlazar directamente con la segunda de sus peculiaridades. Y otra vez es una condición plenamente romántica: en la obra de Lenz se superponen y confunden la creación y la crítica literarias. Es imposible decidir si el "Pandämonium Germanicum" es una crítica de teatro en forma de pieza teatral o una obra de creación literaria cuyos personajes tienen los nombres de algunos literatos: o no es una cosa ni otra, o es las dos a la vez. Es una obra necesariamente inacabada porque es, a la vez, crítica -en el sentido romántico del término, es decir, continuación o prolongación- de una literatura que le es previa, y también material literario susceptible de crítica: de prolongarse en otro texto.

Es a la vez crítica y creación literaria, aunque todavía quede tal vez quien pueda sorprenderse por ello o considerar desagradable esa magmática invasión mutua de terrenos que, a veces, se han considerado distintos. En Lenz se confunden la creación y la crítica. Pero todavía más: ambas se confunden con la propia vida del autor, que se nos presenta como su personaje. Y eso ya es obscenidad, voluntad de quemar los órdenes, de destruir las clasificaciones. Y esa es la tercera -y, tal vez, la más

---

[11] Friedrich AST, "Grundlinien", cit. en TODOROV, op.cit., 217. Sobre el sentido de lo fragmentario escribe Friedrich SCHLEGEL: "Kritik und Fragmente wäre tautologisch" ("crítica y fragmento sería tautológico") (cit. en BENJAMIN, op.cit., 46).

[12] TODOROV, op.cit., 219.

importante- de las características de la obra de Lenz que pueden señalarse: se genera a partir de una consciente voluntad de romper las convenciones. No quiere reconocer la diferencia entre creación y crítica literaria o análisis, no quiere reconocer la diferencia entre autor y personaje, entre realidad y ficción. Lenz delira.

El problema de los géneros en Lenz

Sólo un detalle para subrayar la importancia y la conciencia de la ruptura de los géneros que se da en Lenz: fijémonos en las indicaciones escénicas del "Pandämonium Germanicum". Esa obra es irrepresentable, no hay escenario en el que pueda caber una montaña giratoria sobre la que los personajes y el autor apenas puedan mantenerse en pie. En el último acto de la obra, Lenz despierta. Todo ha sido un sueño. Y el paisaje de un sueño es el que describen las acotaciones para la puesta en escena de la obra. Un texto que es a la vez crítica y creación, que está escrito en forma teatral y que no puede, sin embargo, representarse. Teatro, poesía y ensayo, y ninguna de esas cosas. Tampoco es propiamente -aunque habrá que intentar precisar tales términos- ni una comedia ni una tragedia. Y, como puede ir resultando previsible, el personaje Lenz y su obra sufren contínuos y bruscos cambios de humor. El "intrigante contra sí mismo" no sabía si reir o rabiar: "Es macht mich zu lachen und zu ärgern, beides zusammen".[13]

Cuando Bertolt Brecht (alguien que no por casualidad se interesó por el teatro de Lenz)[14] definía la actitud del espectador del teatro épico diciendo que aspira a "reir del que llora, a llorar por el que ríe"[15] nos estaba recordando la vigencia para la más renovadora dramaturgia del siglo veinte de la situación de Lenz, el

---

[13] LENZ. Sobre la "irrepresentabilidad" del teatro romántico, ver Peter von BECKER, "Ein Stück littérature pure. Ist Kleists "Penthesilea" tatsächlich zu spielen?", en BECKER, "Der überraschte Voyeur. Theater der Gegenwart" (München, Hanser, 1982).

[14] Brecht adaptó en 1951 "Die Soldaten", de Lenz, y escenificó "Der Hofmeister" en 1950, siendo esa obra de Lenz la primera de un autor alemán distinto de Brecht que representó el "Berliner Ensemble", apenas un año después de su fundación. Ver, en BENJAMIN, "¿Qué es el teatro épico?" (segunda versión, 1939), en BENJAMIN, "Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III", 35 (Madrid, Taurus, 1975), una interesante alusión a Lenz acerca de la cuestión, importantísima para Brecht, del "héroe no trágico".

[15] Bertolt BRECHT, "El teatro épico", en BRECHT, "Escritos sobre teatro", I, 128. (Buenos Aires, Nueva Visión, 1983). (1936).

[16] GIRARD, op.cit.

autor en el que puede reconocerse la "Genèse d'une dramaturgie du tragi-comique",[16] el género intermedio que se da, según Friedrich Hebbel, "cuando un destino trágico se presenta en una forma no trágica, cuando están presentes por una parte el héroe que lucha y se hunde y por la otra no una fuerza moral justificada en sí misma, sino la ciénaga de relaciones podridas que traga millares de víctimas sin merecer ninguna. Me temo mucho que bastantes de los procesos de la época contemporánea, por importantes que sean, sólo pueden representarse dramáticamente de esa forma."[17] Un temor o quizás un convencimiento que esta tesis comparte con Hebbel y considera plenamente actual.

"LENZ: señor, lo que en aquellos tiempos sucedía sobre coturnos debería hoy en día alcanzarse en zapatillas. No se han representado en vano tantas tragedias, lo que entonces producía espanto hoy nos haría sonreir.

LESSING: ¿Y nuestra tragedia actual?

LENZ: Ah, ahí no puedo aventurarme. La gran tragedia de hoy, ¿no os la imagináis? Id a la historia, ved a un semidiós elevándose sobre el último escalón de su grandeza y resbalando o ved a un dios bienhechor muriendo vergonzosamente. Las fatigas de los héroes griegos nos parecen burguesas, las de los nuestros se deberían acercar a una deidad paciente y desconocida. O representad los padecimientos de los antiguos, como él hizo (mirando a Klopstock), padecimientos como de dioses cuando se les opone una fuerza más alta. Dadles toda la profundidad y sabiduría profética que atraviesa tiempo y espacio en la Biblia, dadles toda la actividad, fuego y sufrimiento de los semidioses homéricos, y en cuerpo y alma se os aparecerán vuestos héroes. ¡Si yo pudiera vivir esos tiempos!

KLOPSTOCK: Dios te bendiga.

GOETHE: (salta desde atrás y le abraza): Mi hermano.

LENZ: ¡Si yo fuera capaz de todo eso! Dejadme en mi rincón. (Está en pie en medio del camino y reza) ¡Tiempo! Tú, ejecutor de todas las sentencias secretas del cielo, tiempo, eterno como Dios, todopoderoso como él, siempre avanzando, siempre consumiendo, siempre transformando exaltando completando -déjame- déjame vivirlo. (Fuera)".[18]

---

[17] Friedrich HEBBEL, "Sämtliche Werke", II, 379, cit. en GIRARD, op.cit., 406. Sobre la definición de lo trágico en Hebbel, "entre teodicea y nihilismo, entre libertad y necesidad, entre sentido y sinsentido", ver Benno von WIESE, "Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel". (Hamburg, Hoffmann und Lampe, 1948).

"Aquí estalla la contradicción de la que Lenz no conseguía librarse en su teoría ni en su praxis dramática. Cuántas veces, también en las "Anmerkungen", se rompe el pathos de la elevación en repentino cambio de tono a la resignación y la autoironía. "¡Si yo fuera capaz de todo eso! Dejadme en mi rincón.""[19] Esa misma fractura se le producía también al Lenz personaje de Büchner, cada vez que acababa la indiferente felicidad de sus paseos, en los que "indolentemente, no le importaba el camino, ya hacia adelante, ya hacia atrás. No percibía cansancio, sólo que a veces le era desagradable no poder andar sobre la cabeza",[20] y comenzaban las noches espantosas en las que "las mozas que dormían en el cuarto de los niños debajo de él dijeron que habían oído frecuentemente...un murmurar que no pudieron comparar sino con el tono de una perdiz. Tal vez era su gemir con voz hueca, tremenda, desesperante."[21]

Lenz oscilaba, por decirlo con las palabras de Deleuze y Guattari, entre la esquizofrenia como locura o proceso y la esquizofrenia como enfermedad, como interrupción de ese proceso. Vivía su esquizofrenia como travesía, como apertura (breakthrough), pero también como hundimiento (breakdown). "Entre neurosis y psicosis no existe diferencia de naturaleza ni de especie, ni de grupo. No más que la psicosis, no podemos explicar la neurosis edípicamente. Es más bien lo contrario, es la neurosis la que explica a Edipo. Entonces, ¿cómo concebir la relación psicosis-neurosis? ¿No depende de otras relaciones? Todo cambia según que llamemos psicosis al propio proceso o, al contrario, a una interrupción del proceso (¿y qué clase de interrupción?) La esquizofrenia como proceso es la producción deseante, pero tal como es al final, como límite de la producción social determinada en las condiciones del capitalismo. Es nuestra "enfermedad", la de nosotros, hombres modernos. Fin de la historia, no tiene otro sentido."[22]

Que el "fin de la historia" aparezca, siquiera sea

---

[18] LENZ, op.cit., 43.

[19] MARTINI, op.cit., 95.

[20] BÜCHNER, op.cit., 51.

[21] BÜCHNER, op.cit., 82.

[22] DELEUZE y GUATTARI, op.cit., 136. Sobre la cuestión del "fin de la historia", cf. Gianni VATTIMO, "El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna". (Barcelona, Gedisa, 1986). (1985).

como límite, en la propia "edad de la historia", en la modernidad, nos recuerda la pertenencia de la mayoría de temas de reflexión de la posmodernidad a lo más genuino de la episteme moderna. Y la conveniencia de llamar a la posmodernidad, con Eugenio Trías, "modernidad consumada".[23]

Esquizofrenia, esa es también para Jean Baudrillard la patología del tiempo presente. "Lo que le caracteriza" (a Lenz y al esquizofrénico que "potencialmente somos todos") "es menos el alejamiento a unos años-luz de la realidad, el corte radical, que la proximidad absoluta, la instantaneidad total de todas las cosas." [24] Y es esa instantaneidad total la que señala el fin de la historia. Todos hemos emprendido el "viaje extrañamente in situ"[25] de Lenz. Y no hay vueta atrás posible.

---

[23] TRIAS, "Los límites..., op.cit., 27, 101, 111-112, 117-118, 181.

[24] Jean BAUDRILLARD, "Las estrategias fatales", 72. (Barcelona, Anagrama, 1984). (1983). cf. ibidem el "terror esquizofrénico". F. Marco Morenciano habla, a propósito de algunos personajes de Azorín, de un "temperamento esquizotímico", una "condición rayana en la esquizofrenia". Un ejemplo de esa condición se encuentra en la "Doña Inés": "Y esta extraña sensación de cercanidad y distanciamiento del mundo a un tiempo mismo, debía repercutir a lo largo de toda la vida de la niña y constituir el núcleo de su personalidad." (cit. en Leon LIVINGSTONE, "Tema y forma en las novelas de Azorín", 153. (Madrid, Gredos, 1970).

[25] DELEUZE y GUATTARI, op.cit., 136. GIRARD (op.cit., 291) llama "épave" a uno de los personajes de Lenz. Es una buena imagen para ese esquizofrénico que viaja, que no se ha detenido, que vive su locura como proceso, y no como detención de tal proceso, como enfermedad. Cuando se detienen "se inmovilizan, se callan... cuerpos catatónicos (que) caen en el río como plomos, inmensos hipopótamos fijos que no volverán a la superficie." (DELEUZE y GUATTARI, op.cit., 141.)

La tragi-comedia en Lenz

En la obra de Lenz -en dramas como "Die Soldaten", "Der Hofmeister" o "Der neuen Menoza" y en forma de estudio teórico en sus "Anmerkungen übers Theater"- se produce un muy significativo deslizamiento de los conceptos de tragedia y comedia. Contra la concepción aristoteliana de los géneros dramáticos y, sobre todo, contra los continuadores contemporáneos de esa concepción, y muy especialmente Gotthold Ephraim Lessing, se establece la teoría de los géneros en Lenz. Artistóteles y Lessing consideran que lo fundamental en la tragedia es el destino del hombre, la acción y las situaciones, que serían, en cambio, secundarias en la comedia, que no se articularía a partir del destino y de la acción, sino a partir de los caracteres. Desde ese punto de vista, tragedia vendría a ser "drama de acción" y la comedia "drama de caracteres". Las situaciones no serían en la comedia más que un medio para la previsible manifestación de los caracteres.

Lenz cambia esa concepción a partir de la consideración de que lo principal en el carácter es la capacidad de hacer, de actuar. En alguna medida, en Lenz se vuelven equivalentes los términos "carácter" y "acción", lo que indudablemente tiene consecuencias en la caracterización de la comedia y la tragedia: "que hacer, hacer es el alma del mundo, no gozar, no sentir, no argüir, que sólo así nos parecemos a Dios, que constantemente actúa y se deleita incansablemente en sus obras: así aprendemos que la fuerza que actúa en nosotros es nuestro espíritu..." [26] La fuerza, entendida como capacidad de actuar, de hacer, aparece en Lenz como núcleo de la personalidad.

Pero, a la vez que sitúa la personalidad en términos de acción, Lenz desconfía brutalmente -en una caída de ánimo muy frecuente en él- de esa misma capacidad para la acción: "Somos paridos; nuestros padres nos dan pan y vestido; nuestros profesores nos meten en la cabeza palabras, lenguas, ciencias; alguna muchacha amable mete en nuestro corazón el deseo de tenerla en propiedad... se hace un hueco en la república, en el que encajamos, nuestros parientes, amigos y padrinos empujan y nos meten felizmente dentro; damos vueltas durante un tiempo en ese lugar, como las otras ruedas, y topamos y empujamos; hasta que, si todo va bien, estamos embotados y finalmente debemos dejar sitio para una nueva rueda; ésta es, señores, sin mencionar la fama, nuestra biografía; ¿y qué resulta ser el hombre más que una artificial y pequeña máquina, que encaja mejor o peor en la gran máquina a la que llamamos mundo?" [27]

---

[26] MARTINI, op.cit., 89 y ss.

Frente a la personalidad fuerte y activa, al carácter del hombre que lucha no hay resistencia, hay vacío, "ciénaga de relaciones podridas que traga millares de víctimas sin merecer ninguna." Ni siquiera el suicidio aparece como acto de extrema liberación frente a ese orden inmutable de la "gran máquina a la que llamamos mundo". Tan sólo la automutilación, como en "Der Hofmeister", que da en la escena de la castración un ejemplo extremo de la cruel lucidez de la conciencia de la impotencia de Lenz: el preceptor, Läuffer, acaba de castrarse y sus réplicas "patéticas en su concisión,... sugieren la presencia en él del remordimiento, de la desesperación y del temor a la muerte"; en cambio, Wenzeslaus, el maestro de escuela que "ha hecho de la mediocridad virtud y la ha erigido en sistema" y que ha dado asilo a Läuffer tras su huída, "percibe la realidad de otra forma; responde al anuncio de la mutilación con un parlamento entusiasta que toma rápidamente las proporciones de un ditirambo, apenas interrumpido por las tímidas objeciones de la víctima. La retórica de Wenzeslaus, las imágenes empleadas, la acumulación de superlativos crean una ruptura enorme al interno del diálogo; un cómico aristofanesco sirve de contrapunto a la tragedia. Entusiasmado por el ejemplo de ese segundo Orígenes, que no había vacilado en castrarse

---

[27] LENZ, "Anmerkungen...op.cit., cit. en MARTINI, op.cit., 94. Esa misma visión del mundo se encuentra en DOMENACH, op.cit., 70: "Etrange interversion: les spectateurs sont sur la scène et les dieux les remplacent au balcon. Ils ne sont plus de la partie; le destin a définitivement rompu ses liens avec eux. Le destin, désormais, c'est l'Histoire, qui se charge d'écraser toute seule ses acteurs. "Il y a un tragique moderne, disait Aragon, c'est une espèce de grand volant qui tourne et qui n'est pas dirigé par la main", -ou plutôt qui est dirigé par des millions de mains."

[28] GIRARD, op.cit., 269. La relación entre esos personajes es muy interesante y, en algún sentido, autobiográfica "avant la lettre": es igual que la que mantendría Lenz con el pastor Oberlin. Por otro lado, Wenzeslaus parece el modelo para un personaje de Musil: el profesor August Lindner, "el recto". cf. Robert MUSIL, "El hombre sin atributos", IV, 25 y ss. (Barcelona, Seix Barral, 1982). (1937-38). Sobre la castración, ver DELEUZE y GUATTARI, op.cit., 305 y 344: "Edipo, tierra cenagosa, desprende un profundo olor de podredumbre y de muerte; y la castración, el significante, convierte a esta muerte en un conservatorio para la vida edípica."

para ganar el Reino de los cielos, el padre espiritual de Läuffer se inclinaría a imitar ese acto heroico... si el irreparable ultraje de los años no se hubiera encargado de abolir en él todos los gérmenes nefastos de tentaciones diabólicas!"[28]

Un diálogo como ése presenta en toda su sutileza el género dramático practicado por Lenz : drama del carácter -que es "capacidad para la acción"- que no hace nada; drama del carácter inactivo. Esa es, a partir de Lenz, la característica condición de la tragi-comedia, que ya no es solamente un género "mezclado" o "intermedio".[29]

Otra leve pero fundamental modificación de un concepto tomado de Aristóteles -el de la imitación de la Naturaleza como esencia de la poesía- tiene importancia para la teoría del arte que Lenz desarrolla en sus "Anmerkungen übers Theater". Lenz conserva esa muy tradicional concepción de la esencia de la poesía, pero matiza significativamente lo que entiende por "imitación de la naturaleza". En su opinión, esa imitación no es reproducción de unos rasgos externos o internos que consideramos propios de la naturaleza, no se produce como un eco o una mecánica, ni como una idealista selección o embellecimiento subjetivo, como en el Klassizismus, sino que es "Manifestation des menschlichen Grundtriebes zur Betätigung, zum Handeln"[30] (manifestación de la inclinación fundamental del hombre a la acción, al hacer). Lo que el poeta imita de la naturaleza no son, por así decirlo, los resultados, sino la acción.

En ese deslizamiento del concepto de "mimesis", Lenz estaba anticipando alguna de las más radicales innovaciones del romanticismo: "Ya no es la obra la que

---

[29] GIRARD, op.cit., 227, recuerda las dudas de Lenz a la hora de definir el género de ese drama: "Lust- und Trauerspiel, Komödie (en un sentido similar al que se daba a "comedia" en el Siglo de Oro, y que en alemán se empleaba para los dramas de Shakespeare), Lustspiel... También Guillermo CARNERO, en "Una nueva fórmula dramática: la Comedia Sentimental", en "La cara oscura del Siglo de las Luces", 39 y ss. (Madrid, Cátedra, 1983), se ha ocupado de la necesidad de un nuevo género teatral que sintió el siglo XVIII, y de la aparición de géneros híbridos en aquel tiempo: la "Comedia noble, seria o sentimental, y la Tragedia burguesa o doméstica".

[30] MARTINI, op.cit., 86. Handeln: obrar, hacer, pero también comerciar, traficar, hacer negocios. Un verbo burgués.

imita, sino el artista."[31] "El artista, como escribiría Herder, "se ha vuelto un Dios creador".[32] Cuando Lenz afirma que el poeta dramático "hace" en la imitación, no quiere decir que reproduce, sino que, representando personajes, se convierte en "hacedor". El poeta dramático se convierte en imitador de Dios, "un ser infinita y libremente creador". El poeta dramático quiere "imitarle, hacer su creación en pequeño"[33] Esa consideración ("Mímesis: si, pero a condición de entenderla en el sentido de poiesis"[34]) tiene una consecuencia importantísima: la obra del artista na "no se parece a" la naturaleza, "es" naturaleza. La obra ya no "significa", sino que "es". En Lenz podemos encontrar ya una de las premisas básicas de todo "arte abstracto". Y Lenz, en esa consideración de la "mímesis", se nos vuelve a mostrar como esquizofrénico en el sentido que dan Deleuze y Guattari a ese término: lo suyo es "producción" y no "expresión", un "proceso" y no un "fin".[35]

---

[31] TODOROV, op.cit., 185.

[32] HERDER, cit. en MARTINI, op.cit., 87. Y en TODOROV, ibidem.

[33] LENZ, cit. en MARTINI, ibidem.

[34] TODOROV, ibidem.

[35] DELEUZE y GUATTARI, op.cit., 138. Sobre esa comprensión de la literatura -que es la de Antonin Artaud- ver Jacques DERRIDA, "La parole soufflée", en DERRIDA, "L'écriture et la différence", 261 (Seuil, 1967): "Le critique et le médecin seraient ici sans ressource devànt une existence refusant de signifier, devant un art qui s'est voulu sans oeuvre, devant un langage qui s'est voulu sans trace. C'est-à-dire sans différence. En poursuivant une manifestation qui ne fût pas une expression mais une création pure de la vie...". En el mismo texto (259) DERRIDA otorga a Hölderlin el papel que aquí estamos dando a Lenz, el de haber abierto "la question de la schizophrénie comme problème universel".

El carácter y la acción

Al hacer equivalentes el carácter y la acción, Lenz avanzaba hacia la formulación de un género intermedio, que sería a la vez "drama del carácter" o comedia y "drama de la acción" o tragedia. Pero al superponer a los dos géneros su radical desconfianza en la capacidad del hombre para la acción, estaba formulando la tragicomedia como un nuevo género, el "drama del carácter inactivo", por repetir la fórmula antes apuntada.

Lenz fue, tal vez, el primero en sufrir las dificultades y contradicciones de ese nuevo género tragicómico. Sus personajes oscilan constantemente entre el carácter autónomo, heroico y único -trágico- y el carácter meramente individual, atenazado como un engranaje por un entorno implacable -cómico-. Esos dos tipos se mezclan, porque "Lenz a vez piensa en el personaje del "gran hombre" propio del "Sturm und Drang" (el Götz von Berlichingen de Goethe) y, a veces, en el hombre en su concreto mundo social y de experiencia."[96] Esa es una tensión característica del Romanticismo, que ha sido expuesta en forma muy precisa por Rafael Argullol: "Tras la aventura del Renacimiento y de las Luces, vencido Dios por la Razón, ahora el hombre percibe una nueva angustia, más desmesurada y más titánica que la medieval, pues él mismo, con su audacia y su temeridad, se la ha procurado."[97] Aparece en el Romanticismo una "nueva angustia", que es ya perfectamente perceptible en Lenz.

No puede creerse -aunque haya quien lo haga- que el pensamiento de J.J. Rousseau tuviera la consecuencia de acabar con la tragedia.[98] La tragedia no desapareció, se transformó. El "destino de hierro" de los dioses griegos, que había producido las tragedias de la antigüedad clásica se ha interiorizado en el drama moderno, está enteramente dentro del ser humano. Pero esa condición de inmanencia no

---

[96] MARTINI, op.cit., 91.

[97] Rafael ARGULLOL, "La atracción del abismo", 11-12. (Barcelona, Bruguera, 1983).

[98] George STEINER, "The Romantic Evasion of Tragedy", en Aa.Vv. edited by Ronald Philip DRAPER, "Tragedy. Developments in Criticism", 169 y ss. (London, Macmillan Press, 1980). (1961). También Lucien GOLDMANN, en "Le dieu caché. Etude sur la vision tragique dans les "Pensées" de Pascal et dans le théâtre de Racine", 71 (Gallimard, 1959), insiste en esa exclusión mutua entre el romanticismo y la tragedia.

hace más que acentuar lo insuperable del destino, su inevitabilidad. La piedad y el terror siguen existiendo, y, con esos sentimientos, la tragedia, que sigue presentando "todo lo que hay de grave y constante en los sufrimientos humanos". Pero en su condición moderna, la tragedia ya no puede separarse ni distinguirse de la comedia, porque ni aquella puede pretender presentar a los hombres mejores de lo que son, ni ésta peores.

Dicho con otras palabras, los modos "high mimetic" y "low mimetic" se superponen y confunden en la caracterización del héroe del drama burgués o moderno.[39] Si la tragedia "pertenece a un período de la historia social en el que una aristocracia está perdiendo rápidamente su poder efectivo, pero todavía conserva una buena parte de su prestigio ideológico"("la Atenas del siglo quinto y la Europa del siglo XVII, de Shakespeare a Racine"),[40] el nuevo género tragi-cómico que podemos localizar en Lenz pertenece ya a otro distinto, en que una clase sin prestigio ideológico está consolidando su poder efectivo. Y si podemos clasificar las ficciones "según el poder de acción del héroe" y esas ficciones son trágicas o épicas cuando ese poder es mayor que el nuestro pero no mayor que el de su entorno natural, y cómicas cuando "el héroe es uno de nosotros", la ficción tragi-cómica aparecerá cuando "nosotros" nos reconozcamos como el "entorno natural" del héroe, que será -es- a la vez más y menos poderoso que nosotros[41], y va a sentir la tensión entre el individuo y la masa como su más característica obsesión.[42]

---

[39] Sobre esas modalidades de la mimesis, cf. Northrop FRYE, "Tragic Modes", en DRAPER, op.cit., 157 y ss. El punto de inflexión está en el Sturm und Drang y en el primer romanticismo. cf. LUKACS, "Sociología del drama moderno". Y también Otto MANN, op.cit., 333: "La filosofía del arte del romanticismo llevaba más hacia la comedia que hacia la tragedia. Porque en el inicio de la representación trágica se encuentra la discrepancia entre Yo y Todos; mientras que la comedia debe mostrar esa discrepancia como ya superada, ser representativa de la armonía del mundo." Ver, supra, II, 214, "comedia" en Goethe y Lenz.

[40] FRYE, op.cit., 159.

[41] FRYE, op.cit., 157.

Al hacer equivalentes el carácter y la acción, Lenz colocaba la capacidad o incapacidad para la acción como motivo central de preocupación para el individuo. Ahí está el origen de la "nueva angustia" a la que aludía Argullol. Diciéndolo con las palabras de Georg Lukács: "el mero mantenimiento de la existencia individual, la integridad del individuo, se convierte en centro del drama. E incluso ya el propio ser desnudo comienza a hacerse trágico."[48] Y esa situación se produce -he ahí la mayor de las paradojas de la modernidad- por la intervención exclusiva del hombre, "pues él mismo, con su audacia y su temeridad, se la ha procurado". Hagamos, porque su interés lo justifica, más extensa la cita de la "Sociología del drama moderno" de Lukács: "Por una parte, la valoración y el mantenimiento de la personalidad se hizo cada vez más consciente como problema vital y el anhelo de realizarla se hizo cada vez más fuerte y violento; por otra, aquellas circunstancias externas que desde un principio lo imposibilitaron se convirtieron en un poder cada vez mayor. Debido a ello, el mero mantenimiento de la existencia individual, la integridad del individuo, se convierte en centro del drama. E incluso ya el el propio ser desnudo comienza a hacerse trágico. Porque con el progresivo poder de las circunstancias externas, el más mínimo movimiento o la más mínima incapacidd de adaptación bastan ya para provocar una irresoluble disonancia; del mismo modo, la estética romántica -aunque con una fundamentación y explicación metafísica- deriva la tragedia de la mera existencia, considerándola como consecuencia necesaria e ineludible de la individuación, como su correlación natural. De este modo, las dos fuerzas enfrentadas se acentúan cada vez más. Constantemente, aumentan el sentimiento de la unión y su expresión dramática. Pero también aumenta cada vez más el anhelo de un hombre que -aunque tuviese que pagarlo con su caída- rompa los lazos que inmovilizan al hombre. Ya en el "Sturm und Drang" ambas direcciones cobraron consciencia aunque -por lo menos en la teoría- una al lado de la otra y como elemento diferenciador de los géneros. Según Lenz se separan precisamente en este punto la comedia y la tragedia. Una representa a la sociedad y a los hombres que viven en ella y las situaciones contra las que no son

---

[48] cf. en CANETTI, "La antorcha..., op.cit., 244 y ss. el descubrimiento de la preocupación que le llevaría a escribir "Masa y poder". Cf. supra, I, Lección 15, 106 y ss.

[49] LUKACS, "Sociologia..., op.cit., 276. Cf. supra, I, Lección 11, 80 y ss.

capaces de luchar; la otra representa la gran personalidad, al "hombre total", que se opone a ellas y lucha con ellas aunque eso signifique su muerte".[44]

Gentes como Lenz descubrieron con una inquietud entre alegre y preocupada que el nuevo "sujeto" de la tragedia ya no era el héroe inalcanzable, el semidiós de la tragedia griega, "los más terribles héroes de la antigüedad, Edipo frenético, con un ojo en cada mano", [45] sino gente vulgar. En el fragmento dramático titulado "Catharina von Siena" cuenta la campesina Aurilla del pintor al que había encontrado durante el incendio del pueblo: "Dibujaba las caras de algunos quemados a los que había dado dinero; cómo devenía pálido y lívido al hacerlo...¡y las lágrimas le caían sobre el papel! Me dijo después que en toda su vida no habría creído que los rostros insignificantes de unos campesinos fueran capaces de tal expresión de dolor. Esos padecimientos no los había visto con tal fuerza en ningún teatro, y había recorrido más de medio mundo."[46] Es el mismo fascinado descubrimiento de Goya en el dos de Mayo: "la tragedia de un ciudadano podía ser tan real como la de un príncipe. A menudo, de hecho, eso no era tanto un rechazo de la estructura real del sentimiento cuanto una extensión de la categoría trágica a una nueva clase ascendiente. Pero su efecto eventual era profundo. Como en otras revoluciones burguesas, al ensanchar las categorías de las leyes o el sufragio, las extensiones limitadas se convertían inevitablemente en argumentos para un extensión general. La extensión del príncipe al ciudadano se convirtió en la práctica en extensión a todos los seres humanos. Pero el carácter de la extensión determinó ampliamente su contenido, hasta que se alcanzó el punto en el que la experiencia trágica estaba teóricamente concedida a todos los hombres, pero la naturaleza de esa experiencia estaba drásticamente limitada."[47]

---

[44] LUKACS, ibidem.

[45] LENZ, "Anmerkungen..., op.cit., cit. en MARTINI, op.cit., 94.

[46] LENZ, "Catharina von Siena", cit. en MARTINI, op.cit., 92.

[47] Raymond WILLIAMS, "Tragedy and Contemporary Ideas", en DRAPER, op.cit., 185.

Esa extensibilidad de lo trágico le da a esa categoría un carácter paradójico del que ya Lukács era perfectamente consciente: "todo lo citado significa en primera línea la paradoja de la representación dramática de los caracteres. Significa que el carácter tiene en el nuevo drama una importancia mucho mayor que en el viejo, y al mismo tiempo, es mucho menos importante... todo drama moderno lleva en sí esta dualidad de su origen..."[48] Lo que se estaba descubriendo era también que "la tragedia no es una única y permanente clase de hechos, sino una serie de experiencias y convenciones e instituciones... (y que) las variedades de la experiencia trágica deben interpretarse en referencia a las variaciones de convenciones e instituciones."[49] Que en diferentes momentos históricos se hayan considerado trágicos distintos tipos de situaciones y personajes prueba que lo trágico no es una esencia invariable, inmutable, objetiva, sino que es un concepto históricamente determinado. "Aquí, finalmente (si no en un momento muy anterior) podemos ver que la tradición académica ordinaria de la tragedia es de hecho una ideología."[50] Una ideología que ha encontrado un curioso terreno de subsistencia: el psicoanálisis. "Se diría que los psicoanalistas creen en el mito, en la tragedia..."[51]

Que la tragedia -y, en general, la calificación de los sucesos como accidentes, comedias o tragedias- no es una esencia permanente es algo que no está tan comúnmente admitido como pudiera pensarse. Comprobémoslo en un delicioso "lapsus" de Freud en su "El chiste y su relación con lo inconsciente": "En el "Hernani", de Victor Hugo, cae el protagonista, cabecilla de una conjuración contra el emperador Carlos I de España y V de Alemania, en manos de su poderoso enemigo. Reo de alta traición, sabe la suerte que le espera: su cabeza caerá bajo el hacha del verdugo. Pero esta consciencia de su próximo fin no le impide darse a conocer como grande de España y declarar que no renunciará a los derechos inherentes a tal título. Uno de ellos es el de permanencer cubierto ante el rey. Aplicándolo, pues, a su actual situación, dirá:

---

[48] LUKACS, ibidem.

[49] WILLIAMS, op.cit., 182.

[50] WILLIAMS, op.cit., 184.

[51] DELEUZE-GUATTARI, op.cit., 307.

"Nos têtes on le droit.
De tomber couvertes devant toi."

Es éste un elevado humorismo, y si no nos reímos al oír la frase en que se manifiesta, ello se debe a que nuestra admiración es más fuerte que el placer humorístico y lo encubre por completo. En el caso antes expuesto del bribón que, camino de la muerte, pide una bufanda para no resfriarse, reímos, en cambio, de todas veras, a pesar de que la situación, que debiera desesperar al reo, podría hacernos sentir una inmensa compasión."[92] Freud ríe o no según que el protagonista de un mismo chiste sea un bribón o un grande de España. Para Freud siguen siendo trágicos los héroes y cómicos los hombres vulgares.

(Soy perfectamente consciente de que esto ha sido un sórdido ajuste de cuentas. Pero es que me pasa como al tercer Lenz, el de la narración de Peter Schneider, que, al comparar a sus amigos alemanes, "los grupos políticos de los que había huído por no poderlos soportar por más tiempo", que "remitían todo conflicto, incluso el más privado, a la contradicción entre capital y trabajo" con los amigos italianos de Piera, que "se empeñaban en derivar cualquier conflicto, incluso el más social, de situaciones familiares", "concluyó que no sabía cuál de esos grupos estaba más loco, pero sí cual le gustaba más."[93] Y, bien mirado, tiene razón Freud. Pero no por el motivo que aduce. Lo que hace trágico a Hernani -y nos prohibe la risa- no es su altanería: es su aceptación de la muerte, de la que carece el bribón que pide una bufanda. Y, por último: sí que da bastante risa Victor Hugo, en su empeño por rimar, obligándole al pobre Hernani -que va a morir- a decir tonterías.)

[92] Sigmund FREUD, "El chiste y su relación con el inconsciente", en "Obras completas", III, 1163. (Madrid, Biblioteca Nueva, 1972). (1905).

[93] Peter SCHNEIDER, "Lenz. Un relato", 98. (Barcelona, Anagrama, 1976). (1973).

La antinomía del individualismo

En relación con una teoría sobre las épocas culturales que él mismo ha elaborado, Carlos Bousoño acota el concepto de individualismo en un sentido que vale la pena retener. Y, además, sitúa esa concepción del individualismo como centro alrededor del cual ha girado, en su opinión, la historia de la cultura: "Toda época cultural es un sistema de notas, cuyo centro generativo se halla constituído por el sentimiento individualista, en una cierta dosis, siempre que definamos a éste como la confianza que tengo en mí mismo en cuanto hombre. Notemos, pues, que el individualismo, aunque sea confianza en el individuo, supone la confianza en "el hombre", y por tanto, en las dotes humanas como tales, la confianza en "la razón". El sentimiento en cuestión, así entendido, no manifiesta agujero alguno para poder ser interpretado, al uso, como antisocial, aunque en algún momento (individualismo del siglo XIX) nos proporcione, en alguno de sus aspectos, esa engañosa impresión, nada difícil de explicar, por otro lado." [54] Desde esa perspectiva, a Bousoño se le aparecen equivalentes un proceso (que él considera ininterrumpido) de progreso del individualismo y otro de progreso de la razón. Pero él mismo reconoce -y el ejemplo del siglo XIX es acertado- que esa equivalencia entre "individualismo" y "racionalismo" (o "razonismo", por mantener su terminología) pude proporcionar una "engañosa impresión". Las dudas que esa teoría de Bousoño nos plantea podrían resumirse con las siguientes preguntas: ¿La confianza en el individuo, en el hombre, es lo mismo que la confianza en la razón? ¿En el siglo XIX? ¿No es el individualismo de los tiempos modernos necesariamente asocial, antirracional? En cualquier caso, y a pesar de las reservas que pudieran objetársele, esa teoría tiene para nosotros, en este momento, una utilidad fundamental: nos recuerda hasta qué punto son paradójicas las relaciones entre el individuo y la sociedad, entre el deseo y lo social.

En su análisis del drama moderno -mejor: de la "sociología" del drama moderno- Lukács situaba en el centro mismo de la formación del drama moderno a la paradoja a la que daba el nombre de "antinomia del individualismo". "Significa que el carácter tiene en el nuevo drama una

[54] Carlos BOUSOÑO, "Brevísimo esquema de una teoría sobre las épocas culturales" (de "Epocas literarias y evolución"), en CARNERO, "Ensayo..., op.cit., 12.

[55] LUKACS, op.cit., 277.

importancia mucho mayor que en el viejo y, al mismo tiempo, es mucho menos importante... todo drama moderno lleva en sí esta dualidad de su origen... el personaje lo es todo... el carácter no es nada... el personaje es reducido -éste es precisamente el problema estilístico- a unas causas más racionales que nunca y, al mismo tiempo, jamás había sido tan insolublemente irracional."[55] Las mismas dificultades que planteaba la teoría de Bousoño están también ahí presentes. Se hace más y más urgente distinguir entre indiviudo, personaje, carácter y hombre para llegar a entender esa situación, esa paradoja del drama moderno. Lukács lo intenta a partir de un ejemplo tomado de Georg Simmel: "Simmel aduce un interesante ejemplo para esta transformación de sensación. Afirma que, principios de la Edad Moderna, un hidalgo venido a menos no perdía en España su nobleza al entrar al servicio de un rico (sirviendo, por ejemplo, de criado o de lacayo), mientras que no sufría igual suerte en caso de dedicarse a un oficio. Y, por el contrario, hoy a una americana no le parecería vergonzoso trabajar en una fábrica, pero sí en cambio trabajar como criada en el servicio doméstico."[56] Una primera puntualización que este texto de Lukács permite, indica que los conceptos antes apuntados, (individuo...) no son conceptos invariables en el tiempo, sino que estàn históricamente determinados. Una observación que Bousoño soslaya imperdonablemente. Y, por otra parte, y tal vez más importante: parece que hoy se acepta peor una dependencia directa de otros y, en cambio, mejor la dependencia más mediada, menos directa pero igualmente obvia del trabajo asalariado. Y eso no ha sido siempre así.

(Podemos incluso situar el momento en el que se produjo la máxima tensión entre las dos formas de dependencia aducidas en el ejemplo de Simmel. El excelente "Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII", de René Andioc, da cuenta de la atención con la que las comedias del dieciocho español siguieron ese proceso. Solamente en 1783, "aparecía un decreto estipulando que: "los oficios de herrero, sastre, zapatero, carpintero y otros de este modo son honestos y honrados; que el uso de ellos no envilece la famila ni la persona del que los ejerce, ni le inhabilita para obtener los empleos municipales... y que tampoco han de perjudicar las artes y oficios para el goce de las prerrogativas de la hidalguía..."[57] Sin entrar en detalles

[56] LUKACS, op.cit., 280.

[57] René ANDIOC, "Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII", 238. (Madrid, Castalia, 1976).

de la lucha que está en el fondo del enfrentamiento entre la monarquía absoluta y grandes sectores de la pequeña nobleza, si cabe, al menos, afirmar que no sólo -como creía Simmel- un hidalgo español "prefería" servir a otro... sino que, más claramente: le estaba prohibido el trabajo productivo. La desafección que sufrían las artes y oficios, vinculada al "prejuicio desfavorable" contra "toda actividad práctica" provocaron su decadencia e hicieron necesarios decretos públicos como el ya citado. El gobierno patrocinó en 1784 la representación de "Los menestrales", de Trigueros, que había de servir de modelo para "El barón", de Moratín, que se estrenó en 1803.[58] Esos fueron los años en los que arreciaron las críticas contra el "quijotismo": "se califica de quijotismo toda actitud que testimonie un deseo de promoción social y que lleve consigo, "como consecuencia" -en virtud de la incompatibilidad de la nobleza y de las "artes mecánicas"- el abandono del trabajo productivo."[59] Ahí estaba el centro del enfrentamiento gubernamental contra un "individualismo caballeresco, base de una moral del orgullo orientada hacia la exaltación de un yo libre de toda limitación y deseoso de una gloria que sanciona una nobleza superior a la del vulgo".[60]

En la segunda mitad del dieciocho no sólo parecen no coincidir el individualismo y el racionalismo, sino que casi se diría que eran precisamente los conceptos que se estaban enfrentando.[61] Y el enfrentamiento de fondo era un lucha de la "oposición artistocrática de derecha" contra "una supuesta eliminación de su clase, mejor dicho, de la alta aristocracia asimilada a todo el estamento noble, por una clase rival procedente del estado llano, con la complicidad del monarca."[62] Y eso era todavía "trágico", podía presentarse -en la "Raquel" de García de la Huerta, por ejemplo- como tragedia.[63] Lo "tragicómico" llegaría más tarde, al grito de "vivan las cadenas", cuando la aristocracia en decadencia había descubierto ya el interés

[58] ANDIOC, op.cit., 235.

[59] ANDIOC, op.cit., 165.

[60] ANDIOC, op.cit., 161.

[61] ANDIOC, op.cit., 202. ¿Cómo entender, sino en términos de oposición entre individuo y razón, entre el deseo y lo social, toda la cuestión -tan importante para la comedias "neoclásicas" de Moratín- del "amor irresistible" que finalmente se acaba sometiendo al "orden establecido"?

que tenía en poner su "prestigio ideológico" al servicio de la nueva clase en el poder. Pero ese era un destino invevitable: "el majismo artistocrático aparece en último análisis como una forma larvada y alienada de oposición al centralismo y autoritarismo borbónicos, como la expresión estética, si cabe decir, de un tradicionalismo caducado e impotente."[64]

Tensiones similares a las mencionadas son las que articulan la obra dramática de Lenz y, también con el teatro como modelo para determinados comportamientos sociales, pueden reconocerse, como ha señalado Habermas, en las dos versiones del "Wilhelm Meister", de Goethe.[65])

En el último cuarto del siglo XVIII, aquella época en la que se produjo lo que Foucault llamaría "un acontecimiento fundamental -sin duda uno de los más radicales que se hayan presentado en la cultura occidental-...(que hizo que) se deshiciera la positividad del saber clàsico y se constituyera una positividad de la que, sin duda, aún no hemos salido del todo"[66], podemos situar también ese cambio de actitud en la valoración de lo individual que Lukács apuntaba como germinal en la aparición del drama moderno. Apareció entonces la ya mencionada y paradójica antinomia del individualismo: "la unión se fortalece y aumenta tanto ante las abstracciones como se debilita y relaja frente a las cosas individuales. La autonomía del hombre concreto sentida frente a los demás aumenta constantemente."[67] La voluntad de autonomía individual crece frente a los demás y, a la vez, disminuye frente a determinadas abstracciones. En el siglo XVIII se aceptaba una relación de servidumbre pero no un trabajo

---

[62] ANDIOC, op.cit., 272.

[63] ANDIOC, op.cit., 316-321. Es muy interesante la comparación que establece Andioc entre la tragedia neoclásica española y el teatro de Racine o Corneille, y entre la Fronda y el Motín de Esquilache.

[64] ANDIOC, op.cit., 159.

[65] Jürgen HABERMAS, "Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública", 51-53. (Barcelona, Gustavo Gili, 1981). (1962).

[66] FOUCAULT, "Las palabras..., op.cit., 216.

[67] LUKACS, op.cit., 280.

asalariado, y hoy ocurre lo contrario. Pero ésta es una situación paradójica. Veamos su aparición.

La ley de la tendencia opuesta

Recordemos uno de los terrenos del análisis en el que Foucault reconocía la ruptura de la "epísteme" clásica y la aparición de la Edad Moderna: la medida del valor. "Adam Smith no inventó el trabajo como concepto económico... ni siquiera le hace desempeñar un nuevo papel, pues también se sirve de él como medida del valor de cambio... Pero lo desplaza: le conserva siempre la función de análisis de las riquezas cambiables; sin embargo, este análisis no es ya un puro y simple momento para remitir el cambio a la necesidad (y el comercio al gesto primitivo del trueque); descubre una unidad de medida irreductible, insuperable y absoluta. De golpe, las riquezas no establecerán ya el orden interno de sus equivalencias por medio de la comparación de los objetos por cambiar... se descompondrán de acuerdo con las unidades de trabajo que las han producido realmente."[1] Después de Adam Smith, los objetos susceptibles de intercambio ya no se valoran mediante su "comparación", sino a través de su "descomposición en unidades de trabajo". El trabajo como "unidad de medida irreductible, insuperable y absoluta".

Ese es el hallazgo de Adam Smith, que "formula a un principio de orden irreductible el análisis de la representación: saca a la luz el trabajo, es decir, la pena y el tiempo, esta jornada que recorta y usa a la vez la vida del hombre. La equivalencia de los objetos no se establece ya por mediación de otros objetos y de otros deseos, sino por un paso a lo que les es radicalmente heterogéneo..."[2] Después de tal descubrimiento, la representación ya no sirve, "la visibilidad no tiene ya papel alguno".[3] Los objetos se valoran descomponiéndose en trabajo irreductible, "trabajo a secas", radicalmente heterogéneo de los objetos, "abstracto".[4]

En "El anti-edipo", Deleuze y Guattari continúan exactamente en ese punto el razonamiento de Foucault. Con él coinciden en atribuir a Adam Smith -y a Ricardo- un papel fundamental al "haber determinado la esencia o la naturaleza de la riqueza ya no como naturaleza objetiva, sino como esencia subjetiva abstracta y desterritorializada, "actividad de producción en general".[3] Partiendo de esa consideración, y para mostrar las relaciones entre capitalismo y psicoanálisis, Deleueze y Guattari establecen una comparación entre Ricardo y Freud: "Freud es, por tanto, el primero en despejar el "deseo a secas", como Ricardo el "trabajo a secas", y con ello la esfera de la producción que desborda efectivamente a la representación. Y, al igual que el trabajo, el deseo subjetivo abstracto es inseparable de un movimiento de desterritorialización..."[4] El método psicoanalítico "en lugar de relacionar la representación simbólica con objetividades determinadas y con condiciones sociales objetivas, la relaciona con la esencia subjetiva y universal del deseo como líbido."[7] Y con la definición que Deleuze y Guattari dan de las "máquinas deseantes" ("las máquinas deseantes son a la vez técnicas y sociales"...las máquinas deseantes no están más que en las máquinas sociales"[3]) se reintegran la "producción deseante" de la "líbido abstracta subjetiva" -el objeto del psicoanálisis- y la "producción social" del "trabajo abstracto subjetivo" -el objeto de la economía política- en la "actividad de

---

[1] FOUCAULT, op.cit., 218-219.

[2] FOUCAULT, op.cit., 221.

[3] FOUCAULT, op.cit., 214.

[4] Sobre la importancia para alguna crítica de arquitectura de esos conceptos de trabajo "abstracto" y "concreto", cf. TAFURI, op.cit., 19: "porre l'accento su una dialettica: quella che viene a istituirsi via via nel tempo fra "lavoro concreto" e "lavoro astratto", nel significato marxiano dei termini. In tal modo, la storia dell'architettura può essere letta sulla base di parametri storiografici relativi, contemporaneamente, alla vicenda del lavoro intelettuale e agli sviluppi dei modi e dei rapporti di produzione." Ver también Carlos MARX, "Contribución a la crítica de la economía política", 56 y ss. (Madrid, Alberto Corazón, 1970). (1859).

[5] DELEUZE-GUATTARI, op.cit., 278.

producción en general" del capitalismo, del que son inseparables la economía política y el psicoanálisis.

De ahí resulta que los dos polos, esquizoide y paranoico, de cualquier delirio, están presentes en el capitalismo en forma de tendencia esquizoide a la descodificación y desterritorialización y de empeño paranoico de reterritorialización y recodificación[7], por lo que cabe hablar de una "ley de la tendencia opuesta" como consustancial al capitalismo. "Marx llamaba ley de la tendencia opuesta al doble movimiento de la baja tendencial de la tasa de ganancia y del crecimiento de la masa absoluta de plusvalía. Como corolario de esta ley está el doble movimiento de la descodificación o de la desterritorialización de los flujos y de su nueva territorialización violenta y facticia."[10] Y ese doble movimiento resulta verdaderamente difícil de comprender: "¿Por qué el capitalismo, al mismo tiempo que descubre la esencia subjetiva del deseo y del trabajo -esencia común en tanto que actividad productiva en general- no cesa de alienarla de nuevo, y al punto, en una máquina represiva que separa la esencia en dos y la mantiene separada, trabajo abstracto por un lado, deseo abstracto por el otro: economía política y psicoanálisis, economía política y economía libidinal?".[11]

Esa pregunta vuelve a mostrar la "engañosa impresión" que Bousoño señala en las relaciones entre individualismo y razón; también en ese doble proceso simultáneo se encuentra la justificación de la paradójica "antinomia del individualismo" que ha mencionado Lukács. "Las sociedades modernas civilizadas se definen por procedimientos de descodificación y desterritorialización. Pero lo que por un lado desterritorializan, por el otro lo

---

[6] DELEUZE-GUATTARI, op.cit., 309. ¡Desbordar a la representación!

[7] DELEUZE-GUATTARI, op.cit., 311.

[8] DELEUZE-GUATTARI, op.cit., 39, 406 y, sobre las máquinas, "Balance-programa para máquinas deseantes", 395-413.

[9] DELEUZE-GUATTARI, op.cit., 268, 386-387.

[10] DELEUZE-GUATTARI, op.cit., 41.

[11] DELEUZE-GUATTARI, op.cit., 312.

[12] DELEUZE-GUATTARI, op.cit., 265.

reterritorializan." [12] Por una parte, todo se ha vuelto más abstracto, las relaciones de dependencia ya no son directas, sino mediadas, el valor ya no se establece por comparación, sino a través de un paso heterogéneo, el trabajo. Pero al mismo tiempo, las relaciones de dependencia, lejos de desaparecer, se vuelcan en territorios nuevos. Para eso "sirve" Edipo: para establecer una "aplicación" entre una serie de "imágenes sociales de primer orden" y otra serie, mucho más restringida, de "imágenes familiares privadas de segundo orden"; "en el conjunto de partida hay el patrón, el jefe, el cura, el poli, el recaudador de impuestos, el soldado, el trabajador, todas las máquinas y territorialidades, todas las imágenes sociales de nuestra sociedad; pero, en el conjunto de llegada, en el límite, ya no hay más que papá, mamá y yo..."[13] Deleuze y Guattari dan la vuelta al psicoanálisis: no es que en el fondo de todos los conflictos estè Edipo, sino que todos los conflictos "sociales" se hacen pasar artificialmente a través de la familia, de Edipo, a la esfera "privada" del "papá, mamá y yo".

Al mismo tiempo que aumenta hasta el límite la abastracción (la "desterritorialización") de las relaciones sociales, el capitalismo vuelve a concretar ("reterritorializar") esas relaciones en forma "artificial y facticia" en toda una serie de territorios: la familia en primer término. Y, claro, la familia forma parte de esa "máquina represiva que separa la esencia en dos". "Aún cuando la esfera del círculo familiar no quiere sino verse independiente, desprendida de todo vínculo social, ámbito de la pura humanidad, está en una relación de dependencia con la esfera del trabajo y del tráfico mercantil... Esta idea, según la cual la esfera íntima pequeño-familiar se constituye por sí misma, choca, de todos modos, con las funciones reales de la familia burguesa, y ese choque se registra en la consciencia del burgués mismo... la vieja contradicción prosigue hasta hoy en la disputa entre la formación de la personalidad por una parte, y la mera instrucción posibilitadora de oficio, por otra."[14]

---

[13] DELEUZE-GUATTARI, op.cit., 273: "Todo se vuelca sobre el triángulo padre-madre-hijo, que resuena respondiendo "papá-mamá" cada vez que es estimulado con las imágenes del capital. En una palabra, llega Edipo: nace en el sistema capitalista en la aplicación de las imágenes sociales de primer orden a las imágenes familiares privadas de segundo orden."

(Quede constancia de la vigencia y la importancia de ese choque que registra la consciencia del burgués. Un choque que, vale la pena apuntarlo, se produce en torno al concepto de la "formación", (Bildung), el concepto en el que más claramente se hace perceptible lo profundo que es el cambio espiritual que nos permite sentirnos todavía en cierto modo contemporáneos del siglo de Goethe y, por el contrario, considerar la era barroca como una especie de prehistoria."[15] Un concepto en torno al cual se anudan varias cuestiones fundamentales de "Verdad y método", en su comentario del sentido que ese concepto tiene en Hegel, para quien "toda adquisición de formación pasa por la constitución de intereses teóricos, y Hegel fundamenta la apropiación del mundo y del lenguaje de los antiguos con la consideración de que este mundo es suficientemente lejano y extraño como para operar la necesaria escisión que nos separe de nosotros mismos... Pero dicho mundo contiene al mismo tiempo todos los puntos de partida y todos los hilos del retorno a sí mismo, de la familiarización con él y del reencuentro de sí mismo, pero de sí mismo según la esencia verdaderamente general del espíritu... Reconocer en lo extraño lo propio, y hacerlo familiar, es el movimiento fundamental del espíritu, cuyo ser no es sino retorno a sí mismo desde el ser otro... queda claro que no es la enajenación como tal, sino el retorno a sí, que implica por supuesto enajenación, lo que constituye la esencia de la formación."[16] En el mismo texto, y sobre la cuestión de la "formación estética" en las cartas "Über die ästhetische Erziehung des Menschen", de Schiller, cuyo objetivo es el cultivo del instinto lúdico, que "obraría la armonía entre el instinto de la forma y el instinto de la materia",[17] "el arte se opone a la realidad práctica como arte de la apariencia bella, y se entiende desde esta oposición. En lugar de la relación de complementación positiva que había determinado desde antiguo las relaciones de arte y naturaleza, aparece ahora la oposición entre apariencia y realidad... desde el momento en que lo que acuña al concepto de arte es la oposición entre realidad y apariencia, queda roto aquel marco abarcante que constituía la naturaleza. El arte se convierte en un punto de vista propio y funda una pretensión de dominio propia y aútonoma... así como el arte de la "bella apariencia" se opone a la realidad, la conciencia estética implica una

[14] HABERMAS, op.cit., 83-85.

[15] GADAMER, op.cit., 38.

[16] GADAMER, 38-43.

enajenación de ésta; es una figura del "espíritu enajenado", como Hegel reconoce y caracteriza a la formación (Bildung)."[18])

Pero, aunque fundamental, la familia no es el único ámbito en el que se despliega el empeño paranoico de reterritorializar: en algún sentido, resulta muy próximo al de la familia el papel que juega el concepto de "hogar", y, por extensión, la arquitectura. Muchas de las diferentes orientaciones de la arquitectura "historicista", "neo-conservadora" o "tradicionalista", todas las tendencias en las que lo "posmoderno" se revela más explícitmente como anti-moderno, parecen colocarse decididamente en el polo paranoide del delirio capitalista: son esfuerzos por reterritorializar. Leo hace poco que Leon Krier alaba las opiniones que sobre arquitectura tiene el príncipe de Gales. Escribe Krier: "En todas las democracias avanzadas existe -irónicamente- una mayor empatía popular hacia el arte aristocrático que hacia el arte popular."[19] Pero no hay ironía alguna en esta situación.[20] Escribe Krier: "Si el propósito supremo de arquitectura es construir y mantener un mundo bello y humano -un "hogar" que las gentes amen, cuiden y puedan añorar, un lugar del que estén orgullosas de proceder y del que se sientan parte-... El modernismo es casi la negación de todas las ideas y valores que han hecho importante y necesaria la arquitectura... Es una "arquitectura" sin tejados, sin paredes, sin columnas, sin arcos, sin ventanas, sin plazas ni calles, sin individualidad ni decoración, sin artesanía, sin grandeza, sin monumentalidad; ¡sin historia ni

---

[17] GADAMER, op.cit., 122.

[18] GADAMER, op.cit., 122-124.

[19] Leon KRIER, "Lecciones reales", en "El Pais", 11.5.1986.

[20] Wladimir JANKELEVITCH "La ironía", 58. (Madrid, Taurus, 1982). (1964): "la mentira es un estado de guerra, mientras que la ironía es un estado de paz; entre los engañadores no existen vínculos sociales: tanto si el engañador logra atrapar a su víctima, como si ésta olfatea algo y, tomando conciencia... trata de descubrir sus ardides y enigmas, en ambos casos las hostilidades quedan abiertas... en esa puja enemistosa que no tiene nada que ver con la verdad sino con el poder... Por ejemplo, el caballo de Troya no es una ironía, sino un ardid de guerra, y una máquina para engañar..."

tradición!".[21] Todo eso es lo que Krier quiere recuperar: las tradiciones, los códigos compartidos, los territorios conocidos. Todo lo que el "modernism" -para evitar la tan frecuente como inadvertida y significativa confusión con lo que desde hace casi cien años venimos llamando "modernismo"- ha destruído. Re-construcción frente a la destrucción. Pero Krier comete, uno a uno, todos los errores de sus odiados arquitectos "modernos": sobrevalora la capacidad para modificar la realidad de los intelectuales, cree -en el mejor estilo vanguardista- que los intelectuales deben anunciar una "buena nueva" a un pueblo incauto pero naturalmente bueno, cree que los problemas de la arquitectura son "técnicos" y se despreocupa de quién deba construirla... Cambiando muy pocas palabras podríamos creer que el escrito de Krier fuera, pongamos por caso, del Corbu. Porque el razonamiento es idéntico: ambos se consideran mesías destinados a salvar a su pueblo de los errores y maldades de los arquitectos del inmediato pasado. Y en los dos casos la amenaza más o menos velada que lanzan es la misma: o arquitectura o revolución. Porque si la nueva arquitectura, la que ellos defienden, fuera tan "popular" como ellos dicen creer que es, ¿a qué vendrían sus proclamas y sus panfletos? "Vanguardistas de uno u otro signo". Eso es lo que son.

Lo suyo suena inevitablemente a pelea entre "mods" y "rockers". ¿Por qué se pelean? ¿Acaso no defienden tanto unos como otros lo mismo, un "orden nuevo", una realidad interpretable, en la que todo tenga atribuído un significado que pueda averiguarse?[22] Más allá de las diferencias aparentes, hay una última identidad entre ellos: quieren recuperar una organicidad perdida; sufren de "Verlust der Mitte". Se enfrentan consigo mismos.[23]

---

[21] KRIER, ibidem.

[22] ROSSET, op.cit., 27, llama a la paranoia "pensamiento interpretativo", y también DOMENACH, op.cit., 39: "le paranoïaque interprète tout ce qui lui arrive comme le produit d'intentions secrètes qui nourrissent son délire. L'homme tragique, lui, ne perd pas son temps à scruter l'événement. Comme l'a noté Hegel, il coïncide avec ce qu'il est et avec ce qu'il veut."

[23] Un feroz -y divertido (y piadoso, si atendemos a la dedicatoria del libro)- ataque a esas actitudes "apocalípticas" y al libro de Hans Sedlmayr titulado "Verlust der Mitte" ("Pérdida del centro") como ejemplo de ellas puede encontrarse en Umberto ECO, "El cogito interruptus", en ECO, op.cit., 383-403.

Ni dioses, ni marionetas

El burgués ilustrado, el ciudadano de la revolución francesa... ellos fueron los primeros en sentir en sus propias carnes esa desgarradura. Tomar el destino en sus propias manos, quitándoselo a Dios, y descubrir que no se alcanza la felicidad. He ahí la "nueva angustia", el terreno de la tragedia moderna, esencialmente perpleja por el descubrimiento de que el hombre es enemigo de sí mismo. Una tragedia que se produce en el límite de lo trágico, como "también está cerca del límite mismo de lo trágico la interesante contraposición que ofrece Kierkegaard del sufrimiento de la antigüedad, que es consecuencia de una maldición que pesa sobre un linaje, y el dolor que desgarra a la conciencia desunida consigo misma inmersa en su propio conflicto. Su propia versión de la Antígona no era ya una tragedia."[24]

El "intrigante contra sí mismo", Lenz, no podía por menos que ser lúcidamente consciente de esa situación. "Frente a tal despotismo (el de las tragedias griegas) colocaba Lenz al hombre grande y libremente activo -"se trata de caracteres que se labran sus acontecimientos, que mueven por sí mismos y sin vacilación toda la gran máquina, sin necesitar a las deidades en las nubes más que, si quieren, como espectadores no de cuadros, de marionetas, sino de hombres." Ese hombre autónomo, decidido a su libertad moral, se coloca en una titánica independencia sobre el destino, sobre los dioses, y se convierte él mismo en la imagen de Dios "¡Ay! pero, sin duda, para eso hace falta el punto de vista, la mirada de los dioses hacia la tierra, que los antiguos no podían tener y nosotros, para nuestra vergüenza, no queremos tener"."[25]

La tragedia antigua era la de quienes no podían superar el destino, la moderna -el "drama del carácter inactivo"- es la de quienes, pudiendo, no quieren hacerlo. Ni marionetas, ni dioses: ésa es la tragedia de los hombres modernos. Una angustia que ellos mismos se han procurado. Una angustia que procede del enfrentamiento entre el hombre como individuo aislado y el hombre como miembro anónimo de un colectivo. Una angustia que el expresionismo lleva a su paroxismo en, por ejemplo, el tema central de reflexión de toda la vida de Elías Canetti: "Masa y poder".[26] Paranoia y

---

[24] GADAMER, op.cit., 178.

[25] LENZ, MARTINI, op.cit., 92.

[26] CANETTI, "Masa y poder". (Barcelona, Muchnik, 1977). (1960).

esquizofrenia. El paranoico "organiza masas y bandas... las combina, las opone, las maneja... es el artista de los grandes conjuntos molares, formaciones estadísticas o conjuntos gregarios, fenómenos de masas organizadas... de las dos direcciones de la "física", la dirección molar que va hacia los grandes números y fenómenos de masa, y la dirección molecular que, al contrario, se hunde en las singularidades, sus interacciones y sus vinculaciones a distancia o de diferentes órdentes, el paranoico ha escogido la primera: hace la macrofísica. El esquizo, al contrario, va en la otra dirección, la de la microfísica, la de las moléculas en tanto que ya no obedecen a leyes estadísticas..."[27]

El hombre moderno se siente condenado a avanzar a la vez en las dos direcciones opuestas, tendente a la esquizofrenia en su progresiva descodificación, sometido a paranoicas reterritorializaciones. Ni marionetas ni dioses: ni definitivamente integrados en los conjuntos molares y sometidos a las leyes de la estadística, gregarios, ni definitivamente desterritorializados, abiertos en una línea de fuga o abertura esquizoide. Ni marionetas ni dioses: estamos pensando en Heinrich von Kleist, en su escrito sobre el teatro de marionetas, pero más aún en la caracterización que de Kleist hace Albert Béguin: Kleist, "separado por un abismo de los románticos", "meteoro fulgurante que huye de la vista".[28]

"Kleist tiene este doble privilegio: la lucidez absoluta del "artista" -en el preciso sentido en el que ese nombre designa al artesano de la obra- y la obscuriad necesaria al "poeta", llevado por la exaltación dionisíaca, que no sufre ninguna confrontación de sus mitos personales con un mundo exterior al que ya no reconoce ninguna realidad." [29] Kleist se encuentra en el punto de corte entre la absoluta lucidez y la necesaria obscuriad. Su obra también se produce en un corte: en su ensayo sobre el teatro de marionetas, Kleist trata de pensar en qué condiciones puede el hombre alcanzar la gracia. "Vemos que en la medida en que, en el mundo orgánico, la reflexión se hace más débil y oscura, su gracia aparece más radiante y dominante. Tal como dos líneas se cruzan a un lado de un punto y, después de atravesar el infinito, vuelven a cruzarse al otro lado, o la imagen del espejo cóncavo, después de alejarse hasta el infinito, vuelve a acercarse

[27] DELEUZE-GUATTARI, op.cit., 289.

[28] BEGUIN, op.cit., 319.

[29] BEGUIN, op.cit., 318.

estrechamente a nosotros; así sucede también que, cuando el conocimiento ha cruzado un infinito, vuelve a aparecer la gracia; de forma que aparece con su máxima pureza en aquel cuerpo humano que o no tiene ninguna, o tiene una conciencia infinita; esto es, en el maniquí o en el dios."[30] Los estados intermedios de la conciencia, los nuestros, que no son nulos ni infinitos, nos colocan en una situación que podemos sospechar sea dificultosa.

"Kleist, por su parte, completa su obra sin cargarla con sus ambiciones metafísicas. Mientras que su pensamiento se orienta hacia la esperanza de la divinización, su obra es esencialmente "trágica", en el sentido en que lo son las grandes tragedias griegas y en el que no lo es casi ningún drama moderno, ningún drama romántico en todo caso: expresa, tal como es, la condición humana, con el tormento de la consciencia ya despierta, pero todavía imperfecta. Lo trágico consiste precisamente en que los personajes kleistianos no son ni marionetas ni dioses. Y el genio del poeta trágico se preocupa únicamente por encontrar las imágenes y los rayos desgarradores que hacen aparecer ante la mirada, en toda su amplitud irremediable, la tragedia de ser un hombre."[31]

---

[30] KLEIST, cf. supra, I, 121 y ss.

[31] BEGUIN, op.cit., 319.

Prinz von Homburg, héroe moderno

Lenz establece en su ensayo sobre el "Götz von Berlichingen" de Goethe una equivalencia entre su juicio del "fatum" de los antiguos y su juicio de la edad contemporánea. En los dos juicios coloca en primer término la incapacidad del individuo para alterar la realidad. También Lukács utiliza esa misma obra de Goethe para evidenciar hasta qué punto quedaron cuestionadas en el "Sturm und Drang" las anteriores diferencias entre el drama de acción y el drama de caracteres. Es posible descubrir tensiones similares en un drama algo posterior al de Goethe, el "Prinz von Homburg" de Kleist. Y nos interesa hacerlo por dos razones: en primer lugar, para demostrar que no es solamente en el "Sturm und Drang" que el género intermedio de la tragicomedia aparece como necesario por la propia discusión de los géneros tradicionales, sino que esa "necesidad" de la definición de una tragicomedia -tan evidente en Lenz- se prolonga en el tiempo, al menos hasta el romanticismo. Y, en segundo lugar, para intentar entender si es posible una tragedia romántica, si esos dos conceptos no se excluyen necesariamente el uno al otro, y cuáles puedan ser las caracteríticas peculiares de esa "tragedia romántica".

Paul Ernst (el autor sobre el que Lukács reflexiona en su "Metafísica de la tragedia") decía que el "Prinz von Homburg" de Kleist era "un proyecto de comedia que ha sido trasladado a un mundo trágico",[32] mientras que H.A. Korff opina que, en la misma obra de Kleist, "la amenazadora tragedia se transforma al final en una comedia"[33] No hay, pues, acuerdo a la hora de valorar el género -trágico o cómico- de esa obra de Kleist. Tragedia que deviene cómica, comedia trasladada a un mundo trágico... la obra narra las aventuras (o desventuras, o las reacciones del carácter...) del príncipe de Homburgo desde el sueño que

---

[32] Cit. en Walter MÜLLER-SEIDEL, "Kleist. Prinz Friedrich von Homburg", en Aa.Vv. Herausgegeben von Benno von WIESE, "Das deutsche Drama I. Vom Barock bis zur Klassisch-romantischer Zeit", 386. (Düsseldorf, A. Babel, 1960).

[33] MÜLLER-SEIDEL, ibidem. Sobre esa misma obra de Kleist, ver Harro MÜLLER-MICHAELIS, "Insubordination als Autonomie: Heinrich von Kleists Prinz Friedrich von Homburg", en Aa.Vv. Hrsg. MÜLLER-MICHAELIS, "Deutsche Dramen. Interpretationen zu Werken von der Aufklärung bis zur Gegenwart", I, 129-144. (Königstein, Athenäum, 1981).

tiene la noche antes del día de la batalla de Fehrbellin hasta el momento en que le es levantada la condena de muerte que había recibido por desobedecer las órdenes durante la batalla. Hay que señalar que la desobediencia del príncipe había contribuído decisivamente a la victoria de su ejército. La obra comienza en un sueño del príncipe y acaba en su delirio, cuando ya no sabe si ha sido ejecutado o si está todavía vivo. Puede pensarse que existe una equivalencia entre la ensoñación del principio y el delirio del final, o que la obra tiene una estructura cíclica -el príncipe despierta de un sueño al principio y vuelve a despertar de otro al final. Pero hay una diferencia importante: el sueño lleno de ilusiones del principio, en el que el príncipe coge, sonámbulo, el guante de su amada, no tiene parecido con la pesadilla de la condena a morir. O sí, si admitimos que el lazo de unión es el sonambulismo, el estado de actividad sin conciencia en el que el príncipe se encuentra al principio y al final. O, tal vez, todo el tiempo.

El sueño del príncipe de Homburgo -escribe Béguin- "está profundamente mezclado con la propia trama de la tragedia; Kleist, queriendo mostrar el conflicto entre la razón de Estado y el sentimiento, de la disciplina social con la vida personal, escoge ese medio. El príncipe obedece a su sueño, la expresión mas llamativa de esa vida de la persona, y entra así en lucha, sin saberlo, con las órdenes de su soberano. Nueva forma de esa tragedia de la condición humana, que hace enfrentarse dos mundos igualmente necesarios. Es inútil que el desenlace presente una especie de reconciliación: se siente que no sirve más que excepcionalmente, y que lo trágico sigue siendo inherente a la naturaleza terrestre."[34] Dejando de lado la importancia del sueño en la literatura y el arte del romanticismo, en el alma romántica -el tema central del estudio de Béguin- varias cuestiones pueden, en ese texto, atraer nuestra atención: estamos ante una nueva tragedia de la condición humana, que quiere mostrar el conflicto entre el sentimiento y la disciplina social, en la que el protagonista se hace culpable sin ser consciente de ello y en la que finalmente se produce una especie de reconciliación imposible. Analicemos todos esos puntos separadamente.

Una "nueva forma de la tragedia de la condición humana." Para ser una tragedia al modo tradicional le faltan varios componentes fundamentales. Por ir al más evidente: falta la muerte. El príncipe no es finalmente ejecutado; la suya no es, por tanto, una "vida trágica (que) es la más excluyentemente cismundana de todas las vidas. Por eso, su límite vital se funde siempre con la muerte".[95] El príncipe no alcanza ese límite vital, más aún, la obra tiene la estructura temporal que parece más alejada de la tragedia: una estructura cíclica, de eterno retorno, cuyo final es superponible con su principio. Y no sólo le falta -para ser propiamente trágico- la muerte como suceso, como acontecimiento; le falta también la aceptación de la muerte. En un momento decisivo, cuando le comunican su condena, el príncipe se quiebra, pierde cualquier rasgo de heroica o resignada dignidad y afirma que sólo quiere seguir vivo... como sea. El príncipe no posee "la resolución del hombre trágico ante la muerte, su alegre serenidad ante la muerte o su ardiente entusiasmo ante la muerte"[96], rasgos todos ellos de los héroes de la tragedia, que "están muertos mucho antes de morir".[97]

Que quiere mostrar el "conflicto entre el sentimiento y la disciplina social". Pero no quiere mostrarlo -ni intentar resolverlo- como en aquel mismo tiempo estaban haciéndolo las "comedias neoclásicas" españolas. Las de Moratín, por ejemplo. En la obra de Kleist no puede para nada elogiarse la "contenida" aceptación de la ley impuesta que elogiaba el censor en la doña Isabel de "El viejo y la niña", que "está apasionada por otro, pero que vence su pasión para que triunfe su virtud".[98] El príncipe de Homburgo no vence su pasión, el

---

[94] BEGUIN, op.cit., 321. Sobre el desarrollo argumental de "Prinz von Homburg", ver Otto MANN, op.cit., 359: "El príncipe se encuentra en la más dura contradicción: al principio le guiñan la fama y el amor afortunado, la corona de laurel y los anillos de oro -ahora bosteza ante él la fosa. El se quiebra -quiere ya solamente vivir, nada más. Natalie debe levantarle. Pero cuando está preparado para la muerte, es indultado por el príncipe elector. Pero ése ya no será para Kleist el mismo príncipe de antes, porque ha tomado en sí a la muerte, la ha superado..."

[95] LUKACS, "El alma..., op.cit., 255.

[96] LUKACS, op.cit., 253.

[97] LUKACS, ibidem.

propósito de la obra no es "moralizar" las costumbres. Y además, el conflicto entre el sentimiento y la disciplina social -entre el deseo y lo social- está completamente interiorizado en el príncipe, se le da como una desgarradura de su propia personalidad. No hay un enfrentamiento entre un "joven apasionado" y la máquina social, sino únicamente una fractura del "yo" del príncipe. Y es, en eso, plenamente trágica, porque "la falta trágica crea una dicotomía del yo, una contradicción insoluble, totalmente interiorizada..."[38]

"Cuyo personaje se hace culpable sin ser consciente de ello". Puede decirse de él -y con ello queda claro su carácter eminentemente trágico- lo que Jean-Marie Domenach presenta como característico de los protagonistas de las tragedias griegas: "No es su conciencia, es su ilusión la que es significativa: son los únicos que ignoran lo que los espectadores, el mundo entero, sabían ya. El héroe trágico es lo opuesto de lo que se llama ordinariamente una conciencia trágica. Concentrado en su objetivo, se empeña en olvidar su propia historia, en negar su destino. Pero éste le atrapa, le recuerda un olvido, una falta, y vuelve a atarle a su herencia, a su cuerpo, a su remordimiento, a su deber, hasta el punto de crucificarlo sobre sí mismo. En esa conjunción parece que su falta haya sido la de separar su suerte de la suerte común..."[40]

Y, finalmente, se produce "una especie de reconciliación". Volviendo a la comparación, tan útil y más sencilla que una definición, con las comedias moratinianas, ése es un rasgo que indica una cierta proximidad: en las comedias de Moratín, la reconciliación final, el perdón del padre, marcaba el definitivo triunfo de la "virtud, dolorosa virtud", daba pie para la "moraleja", dejaba ver la "filosofía de la conformidad"[41] como el terreno en que se producía -y a donde se dirigía- la comedia. Pero, ¿y en el Príncipe de Homburgo? ¿qué papel juega ahí la reconciliación? Más aún: ¿es tan siquiera posible esa reconciliación? El final de la obra origina una dificultad para su puesta en escena, que ha solido resolverse con acierto por la presentación sobre el escenario de un muñeco con la apariencia y vestido del príncipe, con lo que el desdoblamiento de su personalidad se hace del todo evidente. Si el conflicto es interior, la reconciliación sólo puede ser consigo mismo. Los

---

[38] ANDIOC, op.cit., 420.

[39] GIRARD, op.cit., 318.

[40] DOMENACH, op.cit., 40.

directores de escena tienen que hacer aparecer a las marionetas sobre el escenario.[42]

El príncipe de Homburgo sufre de una situación que la cultura moderna ha llegado a asimilar como la suya propia: una "escisión de la mente humana, su desdoblamiento en una razón consciente y otra inconsciente". Una situación trágica que, como Kleist dejó escrito, va a durar hasta "el último capítulo de la historia del mundo", cuando el hombre volverá a "comer del árbol del conocimiento para regresar al estado de la inocencia".[43]

Todas las alteraciones y proximidades entre el "Prinz von Homburg" de Kleist y la concepción tradicional de la tragedia llevan, inevitablemente, al planteamiento de una cuestión importante:

---

[41] Cf. "La filosofía de la conformidad. "El barón" y "La comedia nueva"", en ANDIOC, op.cit., 183-258.

[42] Cf. MÜLLER-SEIDEL, op.cit., 385-404: "Como en el primer acto,... la correspondencia entre el principio y el final."

[43] Cf. supra, I, 126.

¿Puede ser trágico un drama moderno?

Hay dos condiciones que nos harían pensar que el drama moderno ha aumentado su condición trágica respecto de los dramas de tiempos pasados. En primer lugar, la "extensión" de la condición trágica a todo tipo de personajes o, por decirlo con Lukács, el hecho de que en el drama moderno el propio ser desnudo comienza a hacerse trágico. En segundo lugar, y como consecuencia de lo anterior (si el ser comienza a hacerse trágico es porque se trata de un trágico solitario), la absoluta "interiorización" de lo trágico en el drama moderno[44] en el que la condición trágica se da como enfrentamiento con uno mismo, y la contradicción insoluble, la dicotomía del yo que de ahí se deriva.

Pero parece que "esa universalización de lo trágico anuncia su fin"[45] y así, en el drama moderno, "la tragedia, constantemente contrariada por los procedimientos de la comedia, no desemboca en un desenlace trágico y no puede, en consecuencia, cumplir su función catártica habitual."[46] Esa condición del drama moderno, que René Girard señala en la obra de Lenz se ha convertido con Bertolt Brecht en punto básico de partida de la dramaturgia contemporánea. El drama moderno parece un mal caballo para concursos hípicos: rehusa y, además, se diría que lo hace cada vez más conscientemente.

Muchos autores se han ocupado de la cuestión de la posibilidad de la tragedia en el drama contemporáneo. Por su complejidad -casi iba a decir por su artificiosidad- son modélicas las opiniones al respecto de Jean-Marie Domenach y de Eugenio Trías.

En "Le retour du tragique", Domenach distingue "tragédie" y "tragique", que no es solamente un epíteto asociado a la tragedia, sino que se puede, con Max Scheler, pensar que es "una estructura fundamental del universo".[47] Esa distinción le permite hablar de la época comprendida

---

[44] Francesc PUJOLS, en "La visió artística i religiosa d'En Gaudí" (1927), utiliza la comparación entre Orestes y Hamlet para trazar un proceso de "interiorización" con el que establece una relación con la arquitectura de Gaudí.

[45] DOMENACH, op.cit., 108. (A propósito de Hegel).

[46] GIRARD, op.cit., 340.

[47] Max SCHELER, "Mort et survie", cit. en DOMENACH, op.cit., 21.

entre 1789 y 1954 como una época trágica en la que, sin embargo, no hay tragedias. "Todo sucede como si una pulsión gigantesca hiciera alternar trágico vivido y tragedia representada. A partir de un determinado grado de implicación y de horror, el espectáculo teatral pierde su interés y su significado, la pasión alcanza su paroximo en la historia, una historia que no dará pretexto para las leyendas, puesto que arrastra sus mitos consigo y los consume a medida. Entonces la tragedia cae en síncope. Se rueda en directo. Los espectadores desaparecen, arrastrados con o contra su voluntad a la acción. Es el fin de la tragedia; o tal vez su cumplimiento, si se admite con Lukács que la tragedia no se representa nunca más que para un sólo espectador, que es Dios."[48] Después de 1789, Domenach no encuentra tragedias -excepto tal vez en la obra de Büchner- todo lo otro son "caricaturas de tragedia", "parodias de tragedia" o "infra-tragedias".

Por su parte, Eugenio Trias, en "Drama e identidad", propone un nuevo uso del término "tragedia", que, en su opinión, debe diferenciarse del drama. "En el drama hay siempre aventura y extravío, hay viaje. Pero hay siempre retorno al hogar, vuelta al punto de partida. Hay pérdida del centro de gravedad, pero hay recuperación de dicho centro. No hay, en este sentido, drama sin cadencia. En ello el drama se diferencia de la tragedia.[49] Lo que caracteriza a la tragedia frente al drama es precisamente la "omisión del desenlace". La tragedia no tiene fin. Vale la pena subrayar que Trías está ahí definiendo la tragedia por su carencia de un rasgo habitualmente considerado como esencial: el "desenlace funesto". "Lo trágico es sólo un instante" había escrito Lukács, y la contradicción entre esa proposición y la definción que da Trías de la tragedia es sólo aparente: Lukács apunta que la realidad del mundo trágico "no puede tener nada en común con la de la existencia temporal", que "el drama trágico tiene que expresar... una destemporalización del tiempo", "en este instante está recién nacido y muerto hace tiempo todo el mundo; su vida es vida ante el juicio final"; "los héroes que mueren en la tragedia... están muertos mucho antes de morir".[50]

---

[48] DOMENACH, op.cit., 69.

[49] TRIAS, "Drama e identidad", 39. (Barcelona, Barral, 1974).

"En la verdadera tragedia no hay fin, porque tampoco hay principio, no hay retorno, porque tampoco hay partida, no hay meta, porque tampoco hay origen, no hay tierra prometida porque tampoco hay paraíso perdido."[51] Así Trías. Y la tragedia que él define tiene un momento de aparición preciso, después del cual ya no habrá dramas: "Me refiero a personajes como el caballero del subsuelo dostoyevskiano, me refiero también al "seductor" kierkegaardiano. De hecho, esos personajes señalan la inflexión hacia otros horizontes culturales. Con ellos comienza en propiedad la tragedia. Y la comedia."[52]

No hay por qué ocultar que de esa última frase procede el título de este trabajo. Vamos a llamar "tragicomedias" a esas construcciones a las que Trías llama tragedias. Por varias razones: porque se construyen en el límite de lo trágico, sobre una deseada confusión de géneros. Porque mueven juntamente a la risa y a la piedad. Porque no nos hacen llorar porque no tienen ninguna gracia. Porque hay que suprimir las connotaciones heroicas que puede sugerir la "tragedia".

Y por no equivocarnos de tono.

Y porque "hoy sólo oímos la incertidumbre y el quejido del final de la historia de Edipo de Jean Cocteau, "La máquina infernal", cuando Creonte y Tiresias miran al rey cegado, acompañado por su hija Antígona y el fantasma de su mujer, Yocasta:

CREONTE: Y, incluso suponiendo que abandonen la ciudad,
¿quién se ocupará de ellos, quién les admitirá?
TIRESIAS: La gloria.
CREONTE: Querrás decir el deshonor, la vergüenza...
TIRESIAS: Quién sabe.
(Telón)

La obra resbala imperceptiblemente hacia la tragicomedia."[53]

[50] LUKACS, op.cit., 251-253.

[51] TRIAS, op.cit., 84.

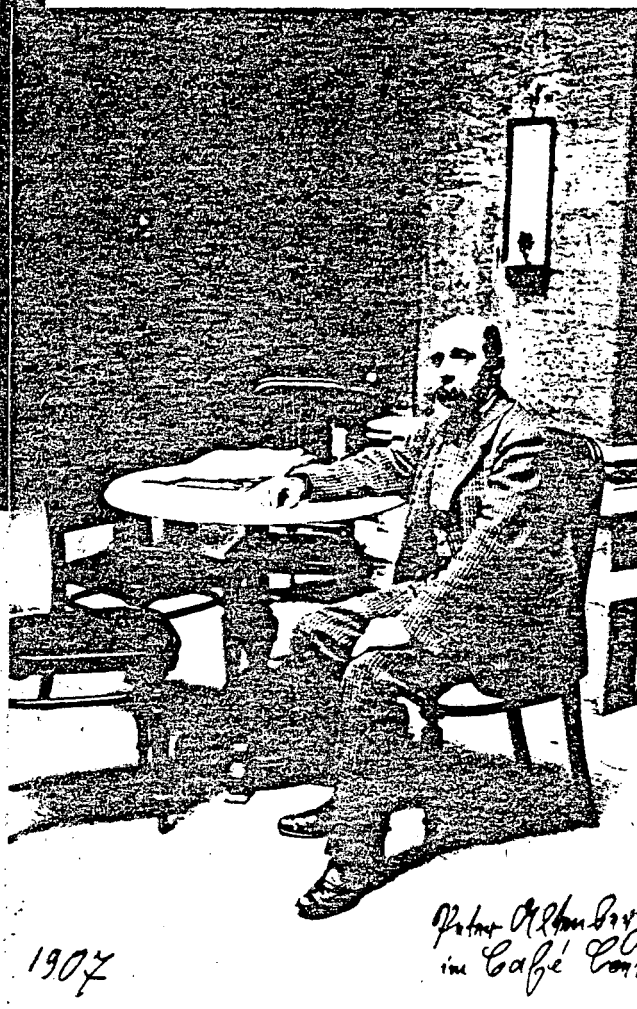
[52] TRIAS, op.cit., 130-131.

[53] J.L. STYAN, "Tragedy and Tragicomedy", (1962), en DRAPER, op.cit., 180. DOMENACH, op.cit., 38: ""La machine infernale" de Cocteau n'est pas une tragédie mais une caricature de tragédie." Un título como ése de Cocteau recuerda inevitablemente uno de los terrenos de fabricación de lo cómico que comentaba Bergson en "Le rire", op.cit, 29 y ss: "du méchanique plaqué sur du vivant".

II.2.2

1904: LA LENGUA SALVADA

Kat. Nr. 12/13/2: Das Zimmer Peter Altenbergs im Grabenhotel



Peter Altenberg im Café Central, 1907

"Rodaun, 30.IX. Dos acontecimientos del círculo de las "Almas", que se agrupa en torno al poeta Peter Altenberg.

A principios de 1904 le fue muy mal física y pecuniariamente a A. Se convocó una reunión de los amigos, para decidir cómo se le podría ayudar. El propio A., en una butaca, algo alejado de los otros, pero en el mismo cuarto, asiste al consejo. Se cubre la cara con una mano. "Soy un mendigo y un moribundo", murmura ante sí "¿qué queréis de mi? Dejadme morir tranquilo." Varios se levantan y hacen propuestas de cómo podrían cuidarse su salud y sus necesidades. El niega con el ademán y, más tarde, temblando de fiebre, parece no prestar ninguna atención. Entonces se levanta la mujer más bella del círculo; la joven y delicada Sra. X. "Amo a A. más que todos vosotros" dice, "amo su alma y los gestos de su alma. Y no sé nada más bello que verle morir así, en un rincón, cubierto con una vieja manta raída. Ay, no estorbéis el milagro de esa muerte. Pauvre Lélian! ¿Quién quería matarle por la belleza de su final?" -Ahí se levanta rápidamente A. furioso de su butaca: ¡Oca estúpida!" le grita "Maldita oca estúpida! ¡Yo no quiero morirme! ¡Quiero vivir! ¡Quiero vivir! ¡Quiero un cuarto caliente y una estufa, una mecedora americana, una renta, zumo de naranja, consomé, solomillos; yo quiero vivir!"

La Sra. X. es bellísima, rubia, delicada; tiene una encantadora caída de ojos y una forma inigualable de escuchar concediendo. Coquetea descaradamente, pero con cada uno sólo hasta una determinada raya. De ella se enamoró de forma desgraciada el bachiller de quince años Y., un joven extraordinariamente dotado y apasionado. La mujer va tan lejos que él debe decirse que ella desea pertenecerle tan sólo a él. El le obliga a ella a contárselo todo a su marido y a exigirle la libertad. A ella le gusta la escena que puede salir de ahí, se lo confiesa todo al marido y quiere que le deje marcharse con el muchacho. El marido se lo desaconseja, se ríe de ella. Ella cambia entonces de opinión, escribe al chico una carta de despedida, le devuelve su libertad. El chico, completamente deshecho, desorientado, corre con la carta en la mano a ver a A., a quien admira enormemente. "¿Qué debo hacer?" A. le responde: "¿Lo que debería hacer? Pegarse un tiro. ¿Lo que va a hacer? Seguir viviendo. Tranquilamente. Porque es usted tan cobarde como yo, tan cobarde como todo el género humano, interrogado en la intimidad, un mentiroso, como yo. Por eso va usted a seguir viviendo y más tarde tal vez a ser el tercer o cuarto amante de esa mujer." -Después de eso, el chaval se va a su casa y se pega un tiro."[1]

Los sucesos a los que se refiere ese apunte de Hugo von Hofmannsthal aparecen también mencionados en dos anotaciones del diario de otro literato vienés, contemporáneo de Hofmannsthal: Arthur Scnitzler: anotación 7.8.1904: "(con Bahr sobre P.A.) Sus amigos organizan una reunión para ver cómo se le puede ayudar (enfermedad, necesidad). El también asiste. De repente, tras diversas opiniones, se levanta la señora Loos (antes señorita Obertimpler, una actriz muy mona) y dice: "No se le debe ayudar. Es bello que gente así muera joven" etc. Entonces se enfada P.A. y grita: "Oca estúpida, yo no quiero morir, yo quiero vivir"." anotación 11.1.1906: "(con Salten) sobre Frau Marie Lang, cuyo hijo se mató por la señora Loos (P.A.: Muere, ella es una diosa) y que tiene al señor Stefan Gr. por un hombre puro. (La pieza fue puesta en escena hace meses por P.A.)."[2]

Schnitzler consideraba que la escena en la que Altenberg afirma que "quiere vivir" (recordemos, de paso, la similitud de esa actitud con la del príncipe de Homburgo al enterarse de que ha sido condenado a muerte: esa coincidencia puede ser importante) era una "escena preciosa" para una obra que desde 1901 hasta su muerte en 1931 estuvo queriendo escribir, el "Literatenstück" -pieza de literatos- que Schnitzler centraba en torno a la figura de Peter Altenberg y que nunca se decidió a concluir. Probablemente, como él mismo sospechaba, por el cariño que a pesar de todo -"trotzdem"- le tenía a Altenberg. En 1927, Schnitzler escribió un fragmento incompleto titulado "Das Wort" ("La palabra. Tragicomedia en cinco actos"), que presenta el desarrollo más acabado del "Literatenstück" y cuyo argumento se centra en los dos sucesos que habían recogido el propio Schnitzler y Hofmannsthal en sus diarios.[3] Y, como apunta Kurt Bergel en su introducción a la edición póstuma de ese fragmento de Schnitzler, "el problema central de esa tragicomedia es la responsabilidad que la utilización del habla impone al ser humano".[4]

---

[1] Hugo von HOFMANNSTHAL, "Aufzeichnungen", en "Gesammelte Werke in Einzelausgaben", 135-136. (Frankfurt, Fischer, 1959). (1904).

[2] Arthur SCHNITZLER, cit. en Kurt BERGEL, "Einleitung", en SCHNITZLER, "Das Wort. Tragikomödie in fünf Akten", 13. (Frankfurt, Fischer, 1966).

Si la "responsabilidad de la palabra" es el asunto de esa tragicomedia, ¿cómo no entender el interés de Hofmannsthal por esa cuestión? Hofmannsthal que, un par de años antes, en 1902, había alcanzado en su célebre "carta de lord Chandos" "el grado cero, no ya de la escritura, sino de su poética, (esa carta) constituye un manifiesto del desfallecimiento de la palabra y del naufragio del yo en el fluir convulsionado e indistinto de las cosas, ya no nominables ni dominables por el lenguaje".[3] Hofmannsthal -Chandos- que sentía que había "perdido por completo la capacidad de pensar o hablar coherentemente sobre cualquier cosa", a quien las palabras se le "descomponían en la boca como hongos podridos"[4], podía fácilmente interesarse por esa dos historias de Peter Altenberg porque las dos son muy diferentes entre sí. En la segunda -el suicido del joven Lang- una palabra irresponsable de Altenberg desencadena la muerte. En la primera, en cambio, la palabra es desencadenada por la posibilidad o el anuncio de la muerte. Si en la segunda de las historias efectivamente cabe considerar fundamental el problema de la responsabilidad de la palabra, la primera es un ejemplo claro de su intrascendencia. "La muerte y la vida están en el poder de

---

[3] SCHNITZLER, op.cit.

[4] BERGEL, op.cit., 26.

[5] Claudio MAGRIS, "La indecencia de los signos", en HOFMANNSTHAL, "Carta de lord Chandos", 6. (Murcia 1981). El "Diario de un enfermo" de Azorín (1901) plantea cuestiones muy próximas a las de la "Carta" de Hofmannsthal. Así lo han visto LIVINGSTONE, op.cit., 76: "el lenguaje debe incorporar un elemento de negativismo que constituya un reconocimiento de la imposibilidad de captar los finos matices de la sensibilidad, al mismo tiempo que persigue precisamente esa meta.", 192: "lo que Azorín considera el problema fundamental de la lengua,... el de la insuficiencia de las palabras. Azorín había manifestado su preocupación por la insuficiencia del lenguaje... desde "Diario de un enfermo", en el que lamenta la impotencia de la palabra para transmitir sensaciones: "la palabra, rezagada en su perfectibilidad, se encuentra impotente para corresponder a su misión de patentizar y traducir lo que siente. Hay cosas que no se pueden expresar"." Y Antonio RISCO, que, en "Azorín y la ruptura con la novela tradicional", 145. (Madrid, Alhambra, 1980), habla de "un vivo sentimiento de frustración lingüística" en Azorín.

la lengua"[7] rezaba el versículo de Salomón que había utilizado Schnitzler como encabezamiento de su "Literatenstück". La muerte y la vida.

"La palabra desencadenando el acto", ése es para Domenach el "milagro ilusorio de la tragedia".[8] Estamos frente a la tragedia en la segunda de las historias, cuando la palabra imprudente de Altenberg desencadena el suicidio del joven. "Se recibe una palabra, o uno se la da, y después nos manda... es ella el amo, se ha vuelto el "maître-mot". "Fatum" dicen los latinos: "estaba dicho"; "mektoub" dicen los árabes: "estaba escrito". Esa ligazón del verbo con la fatalidad nos acerca a un enigma trágico: la persistencia de la causa, erigida en lógica irreductible contra la libertad y contra el acontecimiento... "La Fatalidad es el triunfo del lenguaje". "Yo ya te lo había dicho", "se te había prevenido"."[9]

Pero todo eso sucede solamente en la segunda historia, que es propiamente trágica. En la primera historia, la de la reunión para ayudar a Altenberg, todo es distinto. Ahí la palabra no desencadena el acto, sino que se da al margen del acto, como "charlatanería" intrascendente o como comentario que sigue, en lugar de preceder, a la acción. Por esa diferente relación entre la palabra y la acción ya no cabe hablar ahí de tragedia, sino de comedia. El comentario que hace Domenach sobre la frase del Danton de Büchner ("sólo el que llegue a creer en la aniquilación completa se salvará") es aplicable a esa primera historia de Altenberg: "la nada rechaza el lenguaje de la redención; pedirle algo, tenerle fe, amor, es traicionarle. Danton "bavarde". Sólo el fracaso mudo, la muerte sin frase le conviene."[10] Y lo mismo hay que decir de Altenberg, la señora Loos y los demás asistentes a aquella reunión. Hablan por hablar.

Pese a sus diferencias, que nos sirven para justificar el género tragi-cómico de la pieza que podía salir de ellos, esos dos sucesos presentan "uno de los elementos esenciales de lo trágico moderno: la dificultad de hablar." Y esa dificultad de hablar es también la dificultad de la tragedia moderna, en la que la fatalidad

---

6 HOFMANNSTHAL, op.cit., 20-21.

7 SALOMON, 18, 21. cit. en BERGEL, op.cit., 5.

8 DOMENACH, op.cit., 85.

9 DOMENACH, op.cit., 33.

10 DOMENACH, op.cit., 65.

-"el triunfo del lenguaje"- no existe y, a pesar de ello, no triunfa la libertad. Karl Kraus definió precisamente esa situación y esa dificultad: "Los que no tienen nada que decir -porque los hechos han tomado la palabra- continúan charlando. El que tenga algo que decir, que dé un paso al frente y se calle." También Claudio Magris, en su introducción a la "Carta" de Hofmannsthal, ha acotado precisamente el problema: "Lo que transtorna al joven lord y literato no es el silencio de la realidad, sino la multiplicidad simultánea de sus voces, siempre dispuestas a multiplicarse ulteriormente; la pluma del escritor no queda detenida frente a una opaca falta de significado sino que, al contrario, queda superada por la emergente e ininterrumpida epifanía que lo asalta desde todas partes."[11]

[11] MAGRIS, op.cit., 7.

KUNST

MONATSSCHRIFT FÜR
KUNST UND ALLES ANDERE

Redaktion: PETER ALTENBERG

Mit der Beilage DAS ANDERE

ABONNEMENTS:

GANZJÄHRIG . . . K 10.—
HALBJÄHRIG . . . K 6.—
VIERTELJÄHRIG . K 3.—
EINZELNE NUMMERN 1 KRONE

Erhältlich in allen Buchhandlungen

Die Separatausgabe von DAS ANDERE
kostet im ganzjährigen Abonnement 4 Kronen
Jede einzelne Nummer 20 Heller

Redaktion und Administration: Wien, I. Marc Aurelstraße 6

"Epígonos que habitan la antigua casa del lenguaje"

Se hace difícil, en un texto como el que nos ocupa, distinguir entre el autor y sus personajes, que son en último extremo el autor. Pero vale la pena destacar a algunos de los protagonistas de esa tragicomedia. En primer lugar, Adolf Loos, el arquitecto al que obligadamente debe atender un texto que, como éste, aspira a ser una tesis doctoral de arquitectura. Adolf Loos, el "señor X." del diario de Hofmannsthal, el "Kultur-Kostüm-Künstler"[12] (algo así como "artista de la cultura y el vestido") van Zack de la tragicomedia de Schnitzler, el amigo de Peter Altenberg que, en 1903, como suplemento de la revista "Kunst. Zeitschrift für Kunst und alles Andere", (Arte. Revista de arte y todo lo otro) que escribía Altenberg, había publicado dos números de un folleto, escrito totalmente por él mismo, que llevaba el título de "Das Andere" (Lo otro).[13] Un folleto cuyo modelo es indudablemente "Die Fackel" ("La antorcha"), la revista que escribía Karl Kraus, y que enlaza plenamente con lo que podemos considerar el esfuerzo principal de la estética loosiana: "tentativa interminable de definir los confines en perenne transformación del espacio en el que prácticas artísticas y artesanales se combinan y debaten entre ellas, relativizándose a veces, y sin pretender nunca dar lugar a un único lenguaje omnirepresentativo."[14] Un esfuerzo que se produce necesariamente entre lo "efímero" de la vida cotidiana y lo "eterno" de las obras de arte, y también entre las "grandes palabras" y el "comentario" de la realidad inevitable. Como el "esperanto estelar" de Scheerbart, como el "Angelus Novus" de Klee comentado por Walter Benjamin, la obra de Loos nos habla de "una humanidad que se mantiene en la destrucción",[15] que se conserva en su aniquilación, una humanidad formada por "supervivientes".

---

[12] BERGEL, op.cit., 16.

[13] Adolf LOOS, "Das Andere", en "Carrer de la Ciutat" 9-10 (1980). (1903).

[14] CACCIARI, "Adolf Loos e il suo Angelo", en "Das Andere", 12. (Milano, Electa, 1981).

[15] LOOS, "Antworten auf Fragen aus dem Publikum", en "Trotzdem", 154. (Wien, Prachner, 1982). (1919).

(¿Y qué era el Peter Altenberg que "sólo quería vivir", como el príncipe de Homburgo, como Unamuno (que escribía: "En una palabra, que con razón, sin razón o contra ella, no me da la gana de morirme. Y cuando al fin me muera, si es del todo, no me habré muerto yo, esto es, no me habré dejado morir, sino que me habrá matado el destino humano. Como no llegue a perder la cabeza, o mejor aún que la cabeza, el corazón, yo no dimito de la vida; se me destituirá de ella." (UNAMUNO, "Del sentimiento..., op.cit.,125.) Y que sólo aceptó morirse por vanidad, cuando oyó a Millán Astray gritar: "¡Muera la inteligencia!"), como Elias Canetti: "El fin concreto y preciso de mi vida, la meta que de un modo declarado y explícito, me he propuesto seriamente es conseguir la inmortalidad para los hombres. Hubo épocas en las que quise prestarle esta meta a un personaje central de una novela al que, para mí, puse el nombre de "Enemigo de la Muerte". Durante esta guerra me he dado cuenta de que las convicciones de este género, que propiamente son una religión, hay que expresarlas de un modo inmediato y sin disfraz." ("La provincia del hombre. Carnet de notas 1942-1972", 50. (Madrid, Taurus, 1982).(1943): <u>supervivientes</u>. El propio Canetti los ha estudiado en "Masa y poder": "El momento de sobrevivir es el momento del poder. El espanto ante la visión de la muerte se disuelve en satisfacción pues no es uno mismo el muerto... En el sobrevivir cada uno es enemigo del otro; comparado con este triunfo elemental todo dolor es poca cosa. Es importante sin embargo que el superviviente esté solo ante uno o varios muertos. Se ve solo, se siente solo y, cuando se habla del poder que este momento le confiere, nunca debe olvidarse que deriva de su unicidad y sólo de ella." (CANETTI, "Masa y poder", 223. (Barcelona, Muchnik, 1977). (1960).)

Al regresar a España después de su "breve exilio voluntario", Azorín, que "se sentía inconmensurablemente anciano, extemporáneo, desplazado, casi un espectro", se calificó con toda precisión como superviviente: se consideraba "pretérito perfecto". (RISCO, op.cit., 250).

---

[16] BENJAMIN, "Karl Kraus, hombre universal" (1931), en "Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos", 159-188. (Caracas, Monte Avila, 1970).

"...para el sobreviviente, la sobrevivencia acarrea una ineluctable carga de culpa. ¿Por qué yo y no otro? El escritor italiano Primo Levi, otro sobreviviente de Auschwitz, analiza este fenómeno de culpa en su último libro, "Sumergidos y salvados". Según Levi, sobrevivían en el campo no los mejores, sino los peores: los astutos, los inescrupulosos... y también Levi se pregunta: ¿por qué, entonces, yo?" (Mario MUCHNIK, "Elie Wiesel, sobreviviente", en "El País", 24.10.86.).

También Christa Wolf ("Muestra de infancia", 354-355. (Madrid, Alfaguara, 1984). (1976).) nos ha dejado una bella descripción del carácter de los supervivientes: "Declaración del médico que informa sobre los resultados de sus investigaciones: "El mundo de los vivos y el mundo de los supervivientes son absolutamente dispares, se encuentran a años luz o, más exactamente, a años sombra... La amiga que a sus dieciséis años llegó de Theresienstadt a Auschwitz y que dos años después se fugó del "transporte" que hubiera significado la muerte, dice que desde entonces la realidad está para ella detrás de un velo que sólo se rasga de vez en cuando, en raras ocasiones. Que ella misma, aunque sufre pesadillas de noche y angustia persecutoria de día, se ha vuelto extrañamente indiferente. La muerte era su destino; la supervivencia fue puro azar. A una supervivencia casual no se le puede otorgar el mismo valor que a una vida que nunca se le ha cuestionado a uno. "Años sombra"."

Karl Kraus se consideraba a sí mismo un "epígono que habita la antigua casa del lenguaje". Y Elias Canetti comienza sus memorias con su primer recuerdo, aquel recuerdo "bañado de rojo" del lejano día de su infancia en que no le cortaron la lengua, en que "salvó la lengua". (CANETTI, "La lengua absuelta", 11-12. (Barcelona, Muchnik, 1980). (1977).) Kraus y Canetti son, como el heterónimo de Altenberg en la tragicomedia de Schnitzler, "intelectuales, ergotistas, literatos, en una palabra. Golpearán la tapa de su ataúd y le pedirán papel y lápiz al enterrador, para anotar sus sensaciones durante el entierro. Son enterrados, muertos, y cuando se pasean sobre la tierra, es eterna medianoche." (SCHNITZLER, op.cit., 48.) Y, como ellos, cualquiera que les siga. Intelectuales: "épaves" que tienen conciencia de serlo, supervivientes, distintos de los zombis, esos "esquizos mortificados, buenos para el trabajo, conducidos a la razón", como les llaman Deleuze y Guattari (op.cit., 396).)

Y ¿quién era Peter Altenberg? Dejemos que sea Loos quien lo describa: "Debo explicar a la gente como eras. De tí sólo saben que dormías de día, y que salías de noche a recorrer los cafés. Eras, pues, un manirroto, uno que tira el dinero. Pues no, no lo eras: eras el más meticuloso de

Kat. Nr. 12/13/7: Peter Altenberg und Adolf Loos, 1918

Kat. Nr. 12.13.5: Peter Altenberg, Karikatur von Karl Kraus, 1909 (Ausschnitt)

los meticulosos... Eras, pues, un avaro. No, por Dios, en absoluto. Siempre tenías algo que dar a todos los niños desventurados de cuya existencia te enterabas por los periódicos... Eras, pues, un derrochador. No, porque durante los dos últimos años viviste sólo de patatas... Eras, pues, un paladar fácil. No, eso sí que no lo eras... Estabas, pues, ávido de placeres. Porque se te encontraba de preferencia en aquellos lugares donde sonaba música zíngara, se bebía champagne y bailaban las muchachas. Eras pues un alcohólico, querido. Pues no, nadie odiaba el alcohol más profundamente que tú... tú aborrecías el vino y el aguardiente, bebidas que se encontraban a litros en tu mesilla de noche y de las que debías beber grandes vasos para hacerte venir el sueño... Eran, pues, las mujeres lo que te arrastraba. Pero te estabas sentado en un rincón, hablabas con los amigos y no te preocupabas de las muchcachas... ¿Eras, pues, un misógino? Sí y no... Porque tu conocías a la mujer, tú, que en tu cuerpo masculino escondías un alma femenina. Pero un alma femenina perversa, de forma que, a los ojos del mundo, todo estaba en su sitio... ¿Habré conseguido, con estas pocas líneas, hacer entender a la gente como eras? No lo creo. Pero ¡qué importa!".[17]

Es inútil seguir por ese camino. Y además, ya lo advierte Loos, no vale la pena. ¡Qué importa! Peter Altenberg esquivaba cualquier intento de definición. Se afirmaba en su indefinición. Las frases de Loos ante la tumba de Altenberg, en 1919, anticipaban otra descripción similar. Previsiblemente similar: la que hizo Robert Musil de Kakania: "Cuántas cosas se podrían decir de este estado hundido de Kakania. Era, por ejemplo, imperial-real y fué imperial y real... En las escrituras se llama Monarquía austro-húngara; de palabra se decía Austria, términos que se usaban en los juramentos de Estado y se reservaban para las cuestiones sentimentales, como prueba de que los sentimientos son tan importantes como el derecho público, y de que los decretos no son la única cosa en el mundo verdaderamente seria. Según la Constitución, el Estado era liberal, pero tenía un gobierno clerical. El gobierno fué clerical, pero el espíritu liberal reinó en el país. Ante la ley, todos los ciudadanos eran iguales, pero no todos eran igualmente ciudadanos. Existía un Parlamento que hacía un uso tan excesivo de su libertad que casi siempre estaba cerrado; pero había una ley para los estados de emergencia con cuya ayuda se salía de apuros sin Parlamento, y cada vez que volvía de nuevo a reinar la

[17] LOOS, "Adiós a Peter Altenberg" (1919), en "Carrer..., op.cit., 12-30.

conformidad con el absolutismo, ordenaba la Corona que se continuara gobernando democráticamente..."[18]

Robert Musil describe Kakania como Adolf Loos a Altenberg: citando cualquiera de sus cualidades para, inmediatamente, desmentirla. Y es ese inacabable des-mentir lo que finalmente pasa a primer plano. El mismo mecanismo favorito de la arquitectura de Otto Wagner: falsear la relación entre la forma y el material, entre la apariencia y lo que hay detrás de ella, para, a continuación, hacer evidente esa falsedad. Altenberg, Otto Wagner, Kakania... unos personajes y un lugar que se afirman en la contradicción, que carecen de "Eigenschaften". De cualidades propias, de atributos. El título de la biografía de Altenberg escrita por Ernst Randak tiene unas muy ajustadas resonancias musilianas: "Peter Altenberg oder das Genie ohne Fähigkeiten". "Peter Altenberg o el genio sin capacidades."[19]

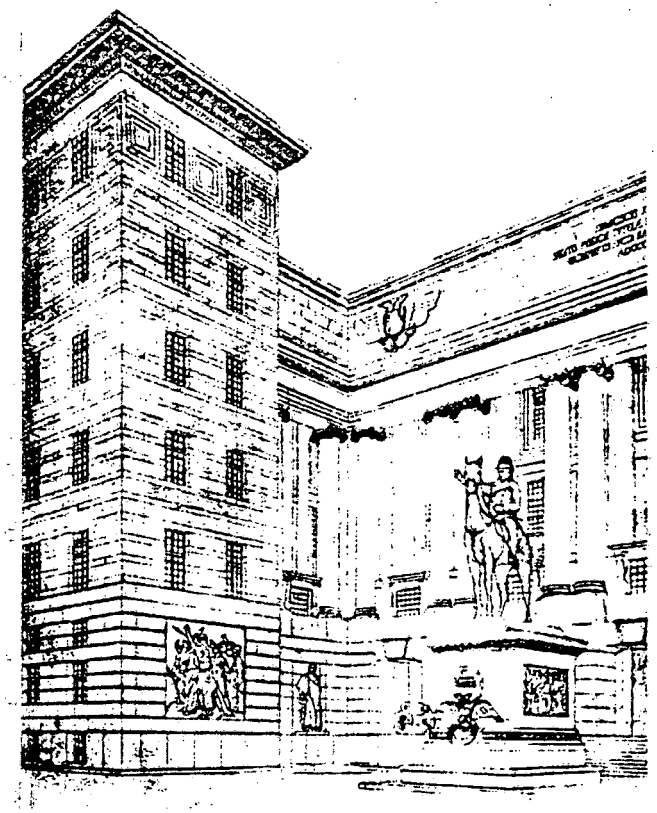
Peter Altenberg y Kakania. O, mejor, ni Peter Altenberg ni Kakania: Richard Engländer y el Imperio austro-húngaro en los tiempos del "alegre apocalipsis" vienés. Carecer de nombre, de identidad, ése es el único atributo que mantienen y que comparten con Adolf Loos, el Sr.X del diario de Hofmannsthal. Y esa carencia de identidad es lo que permite, en opinión de Eugenio Trías, calificarles de trágicos modernos. Es decir, tragicómicos. Y esa carencia de identidad les permite el ejercicio preferido de Adolf Loos: pasar desapercibidos. Eso resultaba fácil porque "en Kakania el genio era un majadero, pero nunca, como sucedía en otras partes, se tuvo a un majadero por genio."[20]

---

[18] MUSIL, op.cit., I, 40-41. Kakania: la patria de K.K.: de Karl Kraus, de Kafka: un lugar que "se conserva en la destrucción", la patria de los "supervivientes".

[19] Ernst RANDAK, "Peter Altenberg oder das Genie ohne Fähigkeiten". (Graz-Wien, 1961). cit. en BERGEL, op.cit., 6.

[20] MUSIL, ibidem.



Loos: ¿Silencio o "architecture parlante"?

TREUENHOF: Worte sind nichts.
WINKLER: Worte sind alles. Wir haben ja nichts anderes.[21]

La discusión que dejan apenas comenzada Treuenhof (el heterónimo de Altenberg) y otro personaje en el último acto de "Das Wort" ("Las palabras no son nada- Las palabras lo son todo, porque no tenemos nada más") muestra en toda su importancia la crisis de confianza en el lenguaje que impregna esa obra de Arthur Schnitzler y nos recuerda uno de los temas fundamentales de la "cultura de la crisis" vienesa. Y nos recuerda también una dificultad en la interpretación de la arquitectura de Adolf Loos: ¿Tiene o nó voluntad de signficado? ¿Su columna para el Chicago Tribune es "ironía" o "humor"?[22]

Comparemos dos comentarios de Adolf Loos sobre la arquitectura y el trabajo del arquitecto. El primero, contenido en su artículo "El principio del revestimiento" (1898) dice lo siguiente: "Pero el artista, el arquitecto, siente primero el efecto que piensa producir, y ve entonces con su ojo espiritual los espacios que va a crear. El efecto que quiere producir en el espectador, sea el miedo o el pavor en la cárcel; temor de Dios en la iglesia; piedad en la tumba; sensación de hogar en la casa de vivienda; alegría en la taberna; ese efecto es producido mediante el material y mediante la forma.

Cada material tiene su propio lenguaje de formas, y ningún material puede tomar para sí las formas de otro material. Porque las formas han surgido de la utilidad y del proceso de obtención de cada material, se han hecho con el material a través del material. Ningún material permite una intromisión en su círculo de formas. A quien lo intenta, el mundo le señala como falsificador."[23]

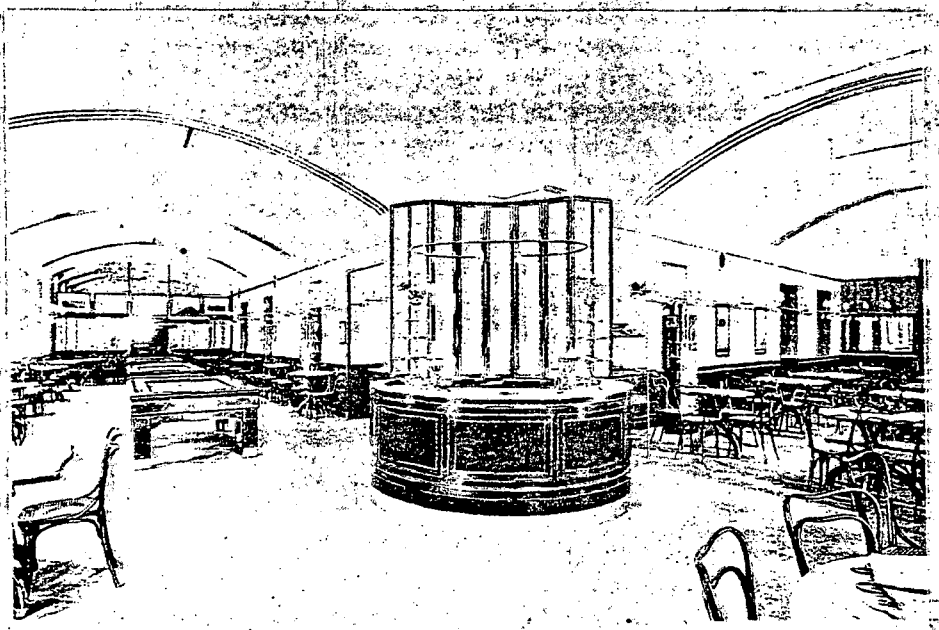
Y el segundo, contenido en el artículo "Arquitectura", de 1910: "La arquitectura despierta estados de ánimo en el hombre. El trabajo del arquitecto consiste, por tanto, en precisar esos estados de ánimo. El cuarto debe parecer confortable, la casa habitable. El palacio de justicia se le debe aparecer al vicio oculto como un gesto

---

[21] SCHNITZLER, op.cit., 125.

[22] cf. supra, II, 198.

[23] LOOS, "Das Prinzip der Bekleidung" (1898), en "Ins Leere gesprochen", 140. (Wien, Prachner, 1981). Ahí hay una de las numerosas resonancias semperianas que podemos encontrar en los escritos de Loos.



Kat. Nr. 14/2/1: Adolf Loos, Café Museum, 1899

de amenaza. El edificio del banco debe decir: aquí está tu dinero bien guardado y protegido por gente honesta.

El arquitecto sólo puede conseguir ese objetivo si en cada caso enlaza con aquellos edificios que hasta ahora han producido tal estado de ánimo. Entre los chinos el color del luto es el blanco, entre nosotros el negro. A nuestros arquitectos les sería por ello imposible suscitar un ánimo alegre con el color negro."[24]

Entre esos dos comentarios hay una coincidencia evidente: en los dos textos Loos opina que los edificios y la arquitectura "deben decir", deben hablar y hacer reconocibles unas determinadas cualidades, deben producir un efecto (Wirkung) o un estado de ánimo (Stimmung)[25] en quienes los observen. En ese sentido, cabe hablar de una "arquitectura parlante" en Loos. Pero también hay una diferencia importante entre ambos textos. En el primero de ellos, el arquitecto debe hacer hablar a los edificios mediante un "lenguaje de formas" propio de cada material y, en cambio, en el segundo, el arquitecto debe hacer hablar a sus edificios con un lenguaje de convenciones culturalmente establecidas. En el primer texto Loos confía en unos materiales que hablan lo mismo en cualquier tiempo y lugar y, en cambio, en el segundo, los materiales y las cosas aparecen mudos, o son comprendidos de forma distinta en distintos lugares o tiempos. Es un cambio fundamental. Loos pasa de una arquitectura que habla un lenguaje absoluta y universalmente inteligible (pero "intransitivo", que habla sólo de su propia coherencia entre el material y la forma) a otra que habla un lenguaje enteramente disponible, que puede expresar cualquier sensación, pero que resulta ininteligible, babélico. En un caso las cosas hablan de su orgullosa presencia, se explican tan sólo a si mismas -"las palabras lo son todo, porque no tenemos nada más"- y, en el otro, las cosas desprenden un rumor interminable de confusión, "ni nominables ni dominables" por un lenguaje que se ha fragmentado en mil pedazos: "las palabras no son nada".

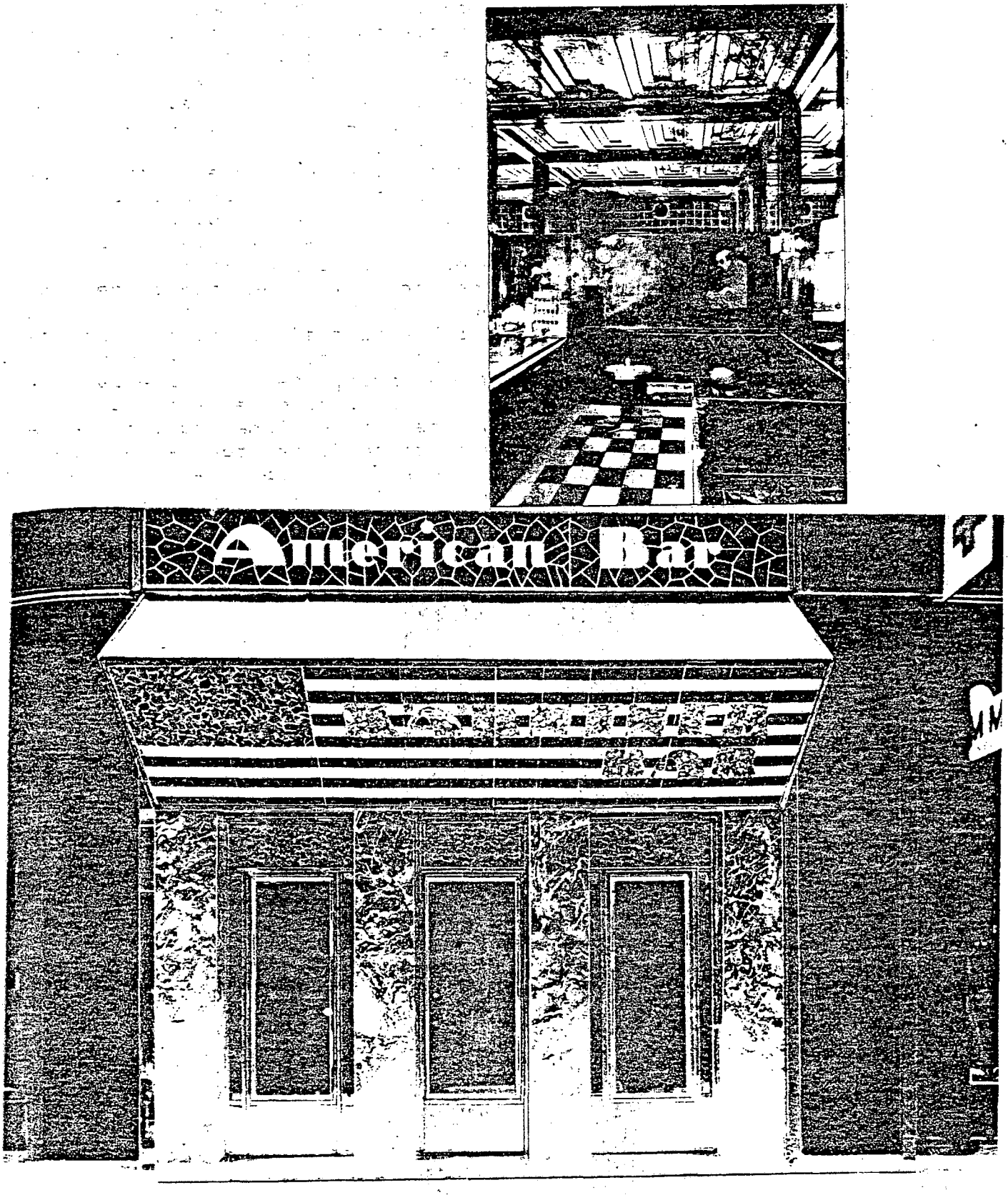
Y no debe pensarse que Loos pasase de una a otra concepción de la manera en la que los edificios deban hablar por un proceso contínuo en el tiempo, abandonando la

---

[24] LOOS, "Architektur" (1910), en "Trotzdem", op.cit., 102-103.

[25] Cf. supra, HOFMANNSTHAL, I, 162.

[26] TAFURI, "Corso di storia dell'architettura 2A, 1977-78", 15-1 y ss. (Venezia, IUAV, transcripción fotocopiada, 1978). Sobre el "nihilismo", cf. VATTIMO, op.cit.



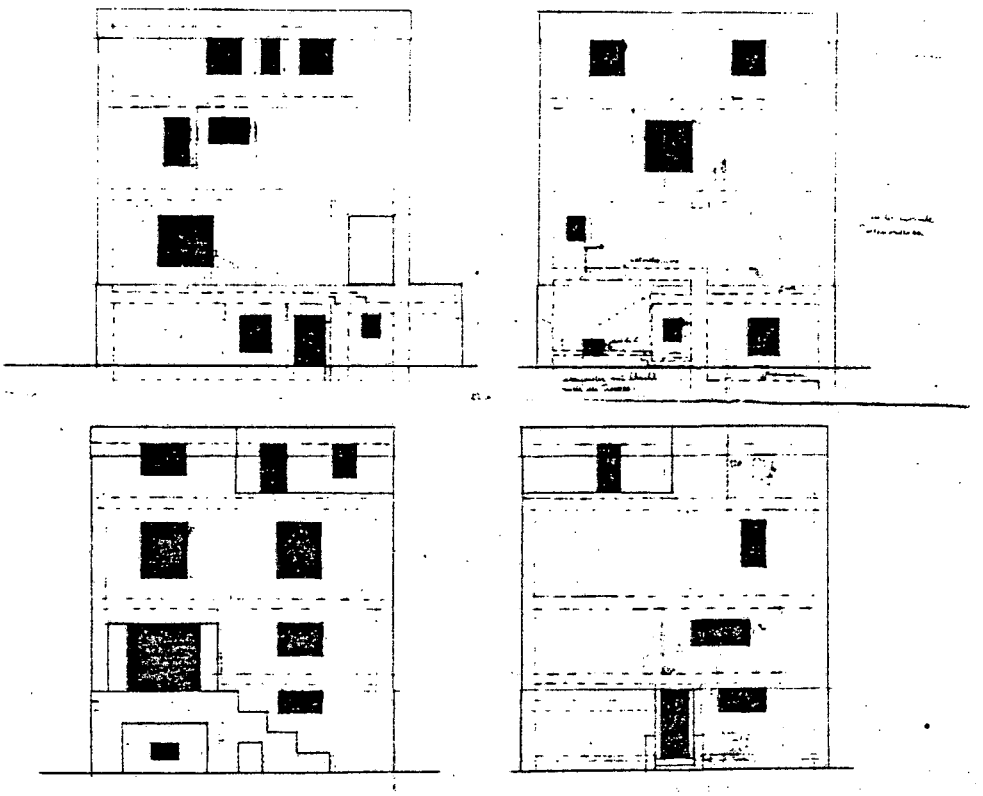
Kat. Nr. 14/6/1: Adolf Loos, Kärntner Bar, Portal mit ursprünglichem Eingang, 1909

primera interpretación y sustituyéndola definitivamente por la segunda. No. Más bien, oscilaba constantemente de una a otra. Basta comparar entre sí varios proyectos loosianos de momentos distintos: frente al café Museum -el café Nihilismus, como acertadamente le llamaron los vieneses[26]- (el propio nombre: museo. Cada silla, cada lámpara son solamente una silla, sencillamente una lámpara eléctrica; completas, cerradas en sí mismas y aisladas de todo lo otro. Colocadas como las piezas de un museo; espléndidas en su indiferencia), sorprende el exceso de significado del bar americano, ese espacio que se abre al infinito -se evapora- en la parte alta, como si pretendiera suscitar la sensación del cuerpo arropado y la cabeza abierta. Fijémonos en la fachada de ese bar:"¿American Bar" o "Kärntner Bar"? ¿Cuál es el nombre? ¿O es que tiene más de uno? Y ¿qué sensación o efecto debe producir un bar americano? Loos sabe que sólo puede suscitar ese estado de ánimo si utiliza aquellos signos que ya lo han producido: el más evidente de todos: la bandera americana. Tal vez con un número infinito, un firmamento de estrellas en su cuarto superior izquierdo, una imagen de un mundo; da igual, el problema es el mismo: ¿qué significa?

O la columna para el Chicago Tribune, tal vez el trabajo más ambiguo de Loos: ¿Propuesta "positiva" (también en el sentido en que Kraus había usado el término: confusión entre orinales y urnas) o crítica "negativa" (no romántica, moderna)? La cuestión en ese proyecto no es si se trata de un "exceso de seriedad" o de una "ironía"[27], sino más bien de qué tipo de ironía: "¿ironia trágica (en la que "cada escalón que el héroe sube hacia un supuesto

---

[27] TAFURI, op.cit., 15-22 y 23: "...ciò che conta è la tipologia a colonna. Infatti, Loos sta strappando un elemento dal suo contesto; cioè, l'elemento colonna viene isolato dal suo sintagma. Isolandola la fa ridiventare un segno puro. Però lo ingigantisce. Pertanto, il processo di estraniazione semantica è di nuovo compiuto. E' veramente la distorsione, il "priem" dei formalisti russi, ma, contemporaneamente, anche il principio della pop-art, se si volesse forzare le cose al limite. Ironia o troppa serietà? Entrambe le interpretazione sono corrette. Tuttavia, la relazione che accompagna il progetto, è estremamente seria, essa non indica alcuna ironia. Al contrario, è tragica la condizione della colonna, di questo grande valore che questa volta è nominato. Non è più la Nona Sinfonia che risuona solamente nell'anima! Infatti, la colonna, è rappresentata! E' abitata, è sporcata,... è romana in senso Riegliano...!"



152 *Haus Rufer. Zeichnung der Türen- und Fensterverteilung in den vier Hauswänden*

triunfo es un escalón más hacia su muerte, cada escalón refuerza en el público la sensación de un fin necesario"), o "ironía cómica" ("el espectador... en su mente mezcla la imagen positiva de un carácter que intenta ser y afirmarse, con otro aspecto del poder de la necesidad para destruir y minar con sugestivos lugares comunes y trivialidad")?[28]

O la fachada de la casa Rufer, en la que la reproducción de un fragmento del friso del Partenon ocupa el lugar de una ventana, demostrando que la fachada supone una operación autónoma, que no explica el interior, y a la vez carece de un significado concreto, es un "montaje" de piezas que no forman significado, como la casa del hombre sin atributos, en la que "el conjunto global total producía el efecto extravagante de varias impresiones fotográficas superpuestas en una misma lámina".[29]

Theodor Adorno señaló con precisión magistral la ambigüedad última de toda la obra de Loos: "Si la aversión de Loos al ornamento hubiera sido rígidamente consistente, habría debido extenderla a todo el arte", porque "la propia existencia del arte, juzgada con criterios prácticos, es ornamental".[30] Probablemente tenga razón Adorno al añadir que, afortunadamente, Loos nunca se decidió a sacar esa conclusión.

"Porque la arquitectura es a la vez autónoma y utilitaria, no puede simplemente negar al hombre tal como es. Y eso es precisamente lo que tiene que hacer si quiere conservarse autónoma."[31] La vacilación, muy característica en Loos -y no sólo en Loos, en toda la arquitectura moderna- entre la arquitectura "utilitaria" y la arquitectura "autónoma" se refleja en la duda acerca de si la arquitectura debe contarse entre las artes, pero también en la duda acerca del lenguaje que deba hablar la arquitectura: ¿un lenguaje "intransitivo" o un lenguaje "comunicativo"? Y es precisamente esa indecisión, o esa ambigüedad la que nos permite considerar artística a la

---

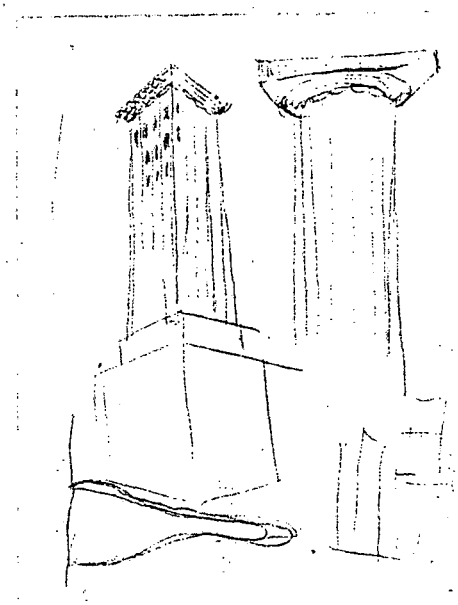
[28] STYAN, op.cit., 180-181.

[29] MUSIL, op.cit., I, 14-15.

[30] ADORNO, "Functionalism Today" (1965), en "Oppositions" 17, 33. (1979).

[31] ADORNO, op.cit., 38. Sobre la situación peculiar de la arquitectura, ver SCHOPENHAUER, op.cit., III, pgf. 43, 46 y ss.

[32] LOOS, "Mein erstes Haus" (1910), en "Trotzdem", op.cit., 108-109.



Kat. Nr. 14/12/2: Adolf Loos, The Chicago Tribune Column, Vorentwurf, 1922

obra de Loos (y no tanto el hecho -que a Loos le encantaba- de que alguna de sus obras fuese prohibida por su fealdad, por "no gustar a nadie").[32] Porque "lo esencial en la obra estriba en su silencio, o en su lenguaje de valores múltiples que al imbricarse y seguirse, al alzarse los unos dentro de los demás, desembocan o apuntan a enunciados ambiguos, inalcanzables por concepto o por fórmula únivoca. Quizá lo esencial del lenguaje poético sea ser un hablar que dice, pero que no asegura ni fija en enunciados (Ingarden). En esas zonas de ambigüedad se aloja la verdad de lo artístico que escapa de sus propias formulaciones, designando algo que no aparece por parte alguna. Podría glosarse a Juan de la Cruz y aplicarle a la obra ese: "un no sé qué que queda balbuciendo".[33]

[33] BALLESTERO, op.cit., 113.

El tiempo de la tragicomedia

Decía Novalis que "toda representación del pasado es una tragedia en el propio sentido, toda representación de lo venidero, lo futuro, una comedia".[1] Estaba señalando una diferencia importante en la construcción temporal de esos dos géneros dramáticos. Una diferencia que tiene también consecuencias en la utilidad o el sentido de las tragedias y las comedias. Podemos comprobarlo, por utilizar una convención común, en las definiciones de esas formas dramáticas que da el "Diccionario de la Lengua Española". (Otro estudio tentador sería el de remontarse, a través de Moratín, hacia el origen en los clásicos franceses de esas definiciones). "Tragedia": "Obra dramática de acción grande, extraordinaria y capaz de infundir lástima y terror, en que intervienen personajes ilustres o heroicos; usa estilo y tono elevados y desenlace generalmente funesto." Y "comedia": "Poema dramático de enredo y desenlace festivos o placenteros. Tiene por objeto frecuentemente corregir las costumbres pintando los errores, vicios o extravagancias de los hombres."[2] Mientras que la tragedia pretende inspirar lástima y terror, la comedia pretende "corregir las costumbres", de ahí su vocación de futuro o, mejor, de una continuidad entre el presente y el futuro. El "todavía-y-siempre" de lo cotidiano, de las costumbres es el tiempo de la comedia. Y el "ya-no-y-nunca-jamás"[3] el de la tragedia.

(Dejemos de momento, porque es el tiempo lo que nos interesa, otras consideraciones que esas definiciones de la

---

[1] NOVALIS, op.cit., 122. DOMENACH, op.cit., 67: "l'avenir n'est pas tragique. L'avenir est plein de fêtes et de roses. Sur la barricade où Gavroche va mourir, un insurgé prophétise la gloire pacifique du XXème. siècle, où "il n'y aura plus d'événements".

[2] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, "Diccionario de la Lengua Española", 327, 1284. (Madrid, RAE, 1970).

[3] SANCHEZ FERLOSIO, op.cit., II, 15. Sánchez Ferlosio comenta en ese paso un hai-ku que no me resisto a transcribir porque Sánchez Ferlosio lo considera "el poema sentimental más emotivo que conozco", por lo bien que lo recitaba Luis Peña Ganchegui, y porque es una reflexión admirable sobre la muerte y su modo de cruzarse en la vida:

"Al sol se están secando los kimonos:
¡Ay, las pequeñas mangas
del niño muerto!"

tragedia y la comedia podían haber suscitado: las que se refieren a los personajes de uno y otro género, al estilo, o al desenlace.)

¿Cuál es, entre el cómico "todavía y siempre"[4] y el trágico "ya no y nunca jamás", el tiempo de la tragicomedia? "...no se olvide que Nietzsche enfocó el instante (el "Augenblick") como punto de cruce de los dos infinitos, el del pasado y el del futuro"[5] Ni que, como escribió Lukács, "lo trágico es sólo un instante"[6]. El Augenblick, como "efímero perfecto" es propiamente trágico, carece de cualquier comicidad o apego al futuro.

Massimo Cacciari describe, en un escrito sobre Loos y comentando el "Angelus Novus" de las "Tesis de filosofía de la historia"[7] del "último" Benjamin, otro modo temporal de lo efímero en el que merece la pena detenerse: "...solo l'Angelo effimero nella sua stessa origine poteva transformarsi nell'Angelo della storia. Allorché egli viene "disturbato" nella sua opera, egli è con ciò anche sottratto al suo originario destino di dissolversi nel nulla. La sua natura effimera è, per così dire, bloccata. Egli dura nell'effimero. Prima, il suo inno durava solo un momento, ma cantava le lodi dell'Indissolvibile. Ora, il suo canto è infinitamente lungo e paziente, ma è un Klagendelied che ha di fronte soltanto catene di eventi e l'Infranto. La stessa dimensione dell'attimo appartiene a questa struttura del tempo. Il suo effimero si è fatto im-perfetto... L'attimo è figura dell'effimero originario, perfetto. La pazienza, l'attesa lo sono dell'effimero imperfetto -dell'effimero che dura, costretto a durare, ma che in questa attesa sa anche imitare la parola dell'inno.

---

[4] El pretérito in-definido -y, por tanto, im-perfecto- del "y fueron felices y comieron perdices", del "epílogo feliz, casi triste" (Pío BAROJA, "La ciudad de la niebla") de los cuentos infantiles.

[5] BALLESTERO, op.cit., 47-48.

[6] cf. supra, II, 255. "Los héroes que mueren en la tragedia... están muertos mucho antes de morir." Lukács precisa así esa temporalidad enteramente transcurrida, pretérita perfecta de lo trágico.

[7] BENJAMIN (1940), en "Discursos interrumpidos I", 183. (Madrid, Taurus, 1973). Ver, en ese mismo texto, el concepto de "Jetztzeit" o "tiempo-ahora". BENJAMIN, op.cit., 188: "La historia es objeto de una construcción cuyo lugar no está constituido por el tiempo homogéneo y vacío, sino por un tiempo pleno, "tiempo-ahora"."

La cifra del rapporto tra questa durata, che è resistenza, e l'effimero, nella sua duplicità di attimo e evento, di inno e Klagendelied, domina l'intera opera di Kraus e di Loos. Essa è 'versata' nell'effimero."[8]

En ese relación entre duración y efímero está el sentido último de "Die Fackel" o de "Das Andere", ejercicios de una paciencia que "resiste en lo efímero y que conquista su duración en esa duración"[9] Sobre el estilo, el mecanismo de esas "revistas" escribe Cacciari: "La forma di questa pazienza è forse quella del commento. Essa non si distingue soltanto dalla prospettiva della critica, ma anche da quella del saggio... Ma in ciò consiste il paradosso del commento:... Il suo 'testo' è l'effimero. Trattare l'effimero, il suo movimento, i suoi cumuli di domande e di attese, come se fosse ancora un Testo, ne godesse ancora la autorità -ciò significa assumere l'effimero con disperata, profonda serietà. Questo è il 'messaggio' della "Fackel", nella sua quinta essentia. In questo come se è racchiuso il lavoro di Loos."[10]

¿Y Altenberg?: "Si abusa del termine 'impressionismo' a proposito di Altenberg. Se con questo termine si intende, come parrebbe, immediatezza del vedere, esso non è applicabile a Altenberg, e tantomeno a Loos. Il vedere altenberghiano è forma di visione e linguaggio, di visione e pensiero. Lo "stile telegrafico dell'anima" non significa una presunta elementare puntualità dello sguardo, ma un lavoro di abbreviazione, decantazione, purificazione. Descrivere "un uomo con una frase, un'esperienza dell'anima in una sola pagina, un paesaggio con una parola" (Altenberg) non è propio di nessun mitico vedere originario, sorgivo, ma di questo vedere che concresce a linguaggio e pensiero, che ne mostra la radice nel 'corpo proprio' della dimensione ormai mossa, contradittoria, 'analizzata' dell'io. Perciò questo vedere non si dissipa nell'effimero, ma si versa in esso per durare."[11]

---

[8] CACCIARI, op.cit., 10.

[9] CACCIARI, ibidem.

[10] CACCIARI, op.cit., 10-11.

[11] CACCIARI, op.cit., 14.

"Stile telegrafico dell'anima": ahí está. Estilo telegráfico del alma. Azorín. El hilo de lo efímero que dura lleva hasta la razón de una afinidad que hace tiempo sospechaba. Azorín y Loos: "Madera; esparto; madera y esparto. Travesaños; respaldar; asiento. Una silla baja; baja para coser ante el costurero. Cosiendo, siempre cosiendo. La luz que ilumina el costurero y que ilumina la silla. Cuatro pies cortos; el asiento, de delgada cuerda de esparto, o de paja. El respaldo con sus travesaños."[12]

Al fijar las "bases para una gramática impresionista"[13] en Azorín, Antonio Risco describe algunos mecanismos peculiares: "el característico estilo asindético azoriniano"[14] tiende a suprimir los nexos de unión entre los sustantivos -las formas verbales, salvo el presente[15], los adverbios de manera con sufijo en "-mente"[16], a utilizar el antepresente[17], "mostrando el resultado inmediato de la acción en una fotografía ya tomada y revelada", produciendo un "arte antinarrativo"[18], una "escritura enumerativa"[19], en la que abundan los puntos suspensivos y el punto y coma: "los blancos, las borraduras -imponen vigorosamente la importancia de lo no dicho... auténticas novelas-inventarios, novelas-almacenes, que se

---

[12] José Martínez Ruiz, AZORIN, "Pueblo", cit. en Antonio RISCO, "Azorín y la ruptura con la novela tradicional", 141. (Madrid, Alhambra, 1980).

[13] RISCO, op.cit., 113 y ss.

[14] RISCO, ibidem.

[15] RISCO, op.cit., 116. LIVINGSTONE, op.cit., 190-191: "el verbo ausente... el aspecto averbal... La prosa cargada de infinitivos y sustantivos sin verbos en ese "estilo de miembros disyectos" produce una especie de ritmo en sentido inverso. No se trata solamente de una falta de cadencia articulada sino de una voluntaria anticadencia,... un efecto de síncopa" LIVINGSTONE, op.cit., 71, recuerda que Azorín abandona muy pronto "el pesimismo decimonónico y el 'mal de siècle'" para "comprometerse con el presente" y llegar a "una consideración seria de la función de su arte como un comentario sobre la España contemporánea." Sobre la forma del comentario, cf. supra, lo que CACCIARI escribe a propósito de Loos.

[16] RISCO, ibidem.

[17] RISCO, op.cit., 117. y LIVINGSTONE, op.cit., 186.

limitan a recoger un apretado conjunto de materiales sueltos, expuestos, en hilera, en los estantes-renglones, con los que el lector podrá llevar a cabo, si le apetece, la novela que el autor ha ideado, pero que no ha llegado a hacer, acaso precisamente por juzgar indecible lo que en ella quería expresar"[20].

¿Será exagerado creer que están ahí descritos los mecanismos de la arquitectura de Loos? En todo caso, "en ningún otro autor contemporáneo suyo hallamos tan significativa renuncia a hablar, tal valoración de los silencios"[21]. Azorín exige de su lector que complete lo que él ha dejado fragmentario, inconexo: lo mismo pide Loos a los habitantes de las casas que construye. "Arte antinarrativo": la literatura de Azorín, la arquitectura de Loos.

"La insistencia en el silencio logra el efecto de fragmentar la realidad puesto que se trata de fijar la atención en las pausas momentáneas entre los sonidos de la existencia... un arte de minúsculos detalles en el que predominan las impresiones sensoriales... un mundo sutil entre los colores cuyo efecto lo realza un fondo de blancura, es decir una ausencia de colores que corresponde a la ausencia de sonidos que es el silencio"[22]. La insistencia en el silencio, en las pausas, permite construir realidades que son reflejos de "la escisión interna que es la condición del hombre en el mundo moderno" [23]. Ni Azorín ni Loos creen alcanzable el "lo uno y lo otro. Integración. Síntesis. No amputaciones" a que aspiraba Ortega[24].

---

[18] RISCO, op.cit, 118. y LIVINGSTONE, op.cit., 187.

[19] RISCO, op.cit., 128-131. y LIVINGSTONE, op.cit., 174-175: "El estilo enumerativo, a pesar de su aparente falta de criterio, tiene una motivación especial. Corresponde directamente al deseo de Azorín de forjar un medio de expresión libre de los "subterfugios, las supercherías, los tranquillos del estilo"... defectos que asocia específicamente con la ampulosa retórica de la elocuencia decimonónica... Esta "reacción" de la Generación de 1898 "contra la ampulosidad en la literatura"... desemboca en la búsqueda intencional de una precisión en el estilo..." Los mismos objetivos de la crítica de Loos al ornamento y a la "Sezession".

[20] RISCO, op.cit., 125.

[21] RISCO, op.cit., 126.

"Minuto único: toda la España pasada, en la puertecita de cuarterones; toda la España presente, en la realidad de que no podemos evadirnos. Sin dejar de ser de estos días, nos hallamos transportados tres siglos más atrás. El milagro no lo están haciendo los libros, las lecturas, la historia. El milagro lo hacen, sencillamente, esta cal blanquecina de que están revestidas las paredes y los cuarterones de esta puertecita. De esta puertecita, construida en el siglo XVII. Nos hallamos en el tiempo y fuera del tiempo."[22] O, diciéndolo con palabras de Loos: "No temas que te tachen de inmoderno. Las modificaciones de la antigua manera de construir sólo son aceptables cuando significan una mejora, si no, quédate con lo antiguo. Porque la verdad, aunque tenga cientos de años, tiene con nosotros una intimidad mayor que la mentira que se pasea a nuestro lado."[26]

Azorín publicó en 1928 una etopeya titulada Félix Vargas, a la que cambió el título más tarde, pasando a llamarla "El caballero inactual". Félix Vargas es una "imagen íntima de su propio autor"[27], y el título de "caballero inactual" parece adecuarse perfectamente a Adolf Loos. Ambos -Azorín y Loos- tienen una misma consideración del tiempo, en la que el presente se asocia inevitablemente con la decadencia, y por tanto con el pasado. (Loos contaba "de su vida"[28] la siguiente historia: "Me encuentro al moderno "artista del espacio" X. en la calle.
Buenos días, le digo, ayer vi una vivienda de usted.

---

[22] LIVINGSTONE, op.cit., 77-78.

[23] LIVINGSTONE, op.cit., 91.

[24] ORTEGA, "Vitalidad, alma, espíritu" en "El espectador, V.", cit. en LIVINGSTONE, op.cit., 93. Entre el "dualismo intencional de Unamuno" y el "nuevo monismo de Ortega", Livingstone cree que "la meta de la síntesis que Ortega logra filosóficamente es la misma a que Azorín aspira estéticamente". Pero la lucha interior y la escisión parecen pesar en Azorín casi tanto como en Unamuno. Si verdaderamente "aspira" a la síntesis, Azorín parece Unamuno: quiere lo que sabe imposible.

[25] AZORIN, "Blanco en azul, V, 334". cit. en LIVINGSTONE, op.cit., 126. Para las resonancias "tessenowianas" que pueden notarse en Azorín, cf. supra, I, Lección 13, 91 y ss. Condición burguesa y artesanía.

[26] LOOS, "Regeln für den, der in den Bergen baut", (1913), en LOOS, op.cit., 121.

¿Ah sí, y cuál era?
La del doctor Y.
Cómo, la del doctor Y. Por el amor de Dios, no se mire usted esa porquería. Eso lo hice hace tres años.
¡Lo que usted no diga! Lo ve usted, querido colega, yo siempre he creído que entre nosotros había una diferencia principal. Ahora veo que se trata sólo de una diferencia de tiempo, que se puede incluso expresar en años. ¡Tres años! Yo ya dije entonces que era una porquería -y usted lo hace solamente hoy."

Tanto Loos como Azorín sufren de lo que este último llamó "mal de Hoffmann"[27], un "sentido patológico del tiempo", que se aprehende como "ritmo monótono que expresa la inevitabilidad del movimiento de todas las cosas hacia la muerte. Esta constante corriente del tiempo produce en el observador el sentido de un presente que es mórbido en su perspectiva degenerada, puesto que se trata de un presente a punto de desintegrarse, siendo su única promesa la inevitable decadencia de todas las cosas destinadas a perecer. Este sentido patológico del tiempo es la causa del "mal de Hoffmann" del Tío Pablo (en "Doña Inés") que padece del agudizado sentido de un tiempo que rehúsa permanecer estático, obligándole siempre a ver en el presente las semillas de una futura decadencia".[30] Es un sentimiento trágico del tiempo, cuya imagen serían las nubes: "Las nubes son la imagen del tiempo. ¿Habrá sensación más trágica que aquélla de quien sienta el tiempo, la de quien vea ya en el presente el pasado y en el pasado el porvenir?"[31]

Ese presente que incluye al pasado y en el pasado al porvenir, ése es el tiempo de la tragicomedia. "Presente y pasado son inseparables, en resumen, porque el tiempo es indivisible; pero decir que el tiempo es un constante fluir

---

[27] RISCO, op.cit., 13.

[28] LOOS, "Aus meinem Leben" (1904), en op.cit.,54.

[29] RISCO, op.cit., 157, LIVINGSTONE, op.cit., 185. La verdad es que ignoro si la expresión "mal de Hoffmann" es o no original de Azorín; pero lo que sí me siento capaz de asegurar es que no tiene (¿o sí?) nada que ver con el arquitecto Josef Hoffmann, una de las bestias negras preferidas por Loos.

[30] LIVINGSTONE, ibidem.

[31] AZORIN, "Las nubes", de "Castilla" (1912), cit. en RISCO, op.cit., 153.

es para Azorín aceptar la idea de que toda la existencia es un constante movimiento hacia el olvido del pasado, hacia la muerte, hacia la nada. Esta "inexorable marcha de todo nuestro ser y de las cosas que nos rodean hacia el océano misterioso de la Nada" a la cual se refiere Yuste ("La voluntad"), es un continuo morir que produce en nosotros una honda y trágica melancolía. "¿Habrá sensación más trágica... ", pregunta Azorín en uno de sus ensayos. Ahí está precisamente el milagro que obra el momento aislado -ese momento estático librado de todo contexto temporal que forma la base de la visión artística de Azorín-, que le proporciona a uno la sensación de haberse liberado de la trágica conciencia del movimiento inexorable del tiempo... La transformación del pasado en presente, o el mirar el presente como si fuera pasado, como dice Ortega en su análisis, constituye una conquista milagrosa del movimiento retrocesivo del tiempo que coloca pasado y presente a salvo de los estragos del tiempo, dándoles un aspecto de intemporalidad, de inmortalidad."[32] O, diciéndolo con la extrema precisión de Azorín: "no hay ni presente, ni futuro, ni pasado: todo es presente"[33].

"El arte de Azorín... consiste en suspender el movimiento de las cosas haciendo que la postura en que las sorprende se perpetúe indefinidamente como en un perenne eco sentimental. De este modo, lo pasado no pasa totalmente. De este modo se desvirtúa el poder corruptor del tiempo. Se trata, pues, de un artificio análogo al de la pintura".[33] Algo sorprendentemente parecido escribe Ramón Gómez de la Serna a propósito de "Las meninas": "Azorín... ha intentado en literatura lo que está conseguido en este cuadro... Es el cuadro de mayor artificio para satisfacer el deseo de inmortalidad y conseguir burladero en el que salvarse de la embestida de la muerte".[34]

---

[32] LIVINGSTONE, op.cit., 124-125. Ahí aparece la expresión "doble presente", referida al fragmento de Azorín "Minuto único..." que se ha citado. Ver, ibidem, nota, la explicación de Ortega de "la preponderancia del pretérito perfecto en vez del pretérito indefinido en el estilo de Azorín".

[33] ORTEGA, "Espíritu de la letra", cit. en LIVINGSTONE, op.cit., 80.

Esa visión del tiempo no es exclusiva de Azorín. Antonio Risco considera que también "Unamuno, Valle-Inclán... y Baroja tienden a detener, por muy varios procedimientos, el tiempo argumental de sus novelas."[34] Especialmente sensible a esa cuestión se muestra Unamuno: "Como no sé si este destierro durará todavía tres días, tres semanas, tres meses o tres años -iba a añadir tres siglos- no emprendo nada que pueda durar. Y, sin embargo, nada dura más que lo que se hace en el momento y para el momento. ¿He de repetir mi expresión favorita la eternización de la momentaneidad? Mi gusto innato -¡y tan español!- de las antítesis y del conceptismo me arrastraría a hablar de la momentaneización de la eternidad. ¡Clavar la rueda del tiempo!"[37] Ahí aparece en toda su evidencia el origen -en Schopenhauer: "Das Rad des Ixion steht still"[38]- de esa concepción del tiempo. Ni Azorín ni -sobre todo- Unamuno parece que hayan encontrado consuelo en la idea nietzscheana del "eterno retorno": "ahí tenéis a Nietzsche, que inventó matemáticamente (!!!) aquel remedo de la inmortalidad del alma que se llama la vuelta eterna, y que es la más formidable tragicomedia o comitragedia."[39]

La cuestión del estilo, o, tal vez más precisamente, de la negación del estilo, ofrece otro terreno de sorprendente proximidad entre Azorín y Loos. Recuérdese la "historia del talabartero", de Loos: su conclusión era que sólo puede ser moderno quien no quiera serlo, quien no sepa que lo es. Azorín hace un razonamiento idéntico al referirse a la cuestión del estilo.

---

[34] Ramón GOMEZ DE LA SERNA, "Don Diego Velázquez", cit. en LIVINGSTONE, op.cit., 38.

[35] AZORIN, "Memorias inmemoriales" (!), cit. en LIVINGSTONE, op.cit., 131. Ese texto lleva a Robert E. LOTT a escribir: "Not just the present... but an eternal present, or the timeless zone of artistic creation". cit. en LIVINGSTONE, ibidem, nota.

[36] RISCO, op.cit.,155.

[37] UNAMUNO, "Cómo se hace..., op. cit.,124.

[38] SCHOPENHAUER, op.cit., III, pgf. 38, 32.

[39] UNAMUNO, "Del sentimiento..., op.cit., 102. Ver también ROSSET, cit. supra, I, 115.

Azorín:

"-Y ¿para qué quieres escribir sin estilo?- le pregunta Enriqueta.

-Porque cuando no se tiene estilo, es cuando efectivamente se tiene.

-No lo entiendo -dice Enriqueta.

-¿Tú has visto que cuando un hombre verdaderamente elegante sale de un salón sepa alguien decir cómo iba vestido? La observación no es mía; pero se aplica al estilo lo mismo que al traje.

-No saber cómo iba vestido el elegante -añade Enriqueta- es no vestir ni tan afectadamente que atraiga la atención, ni con tanto desaliño que desentone.

-Exactamente, eso es el estilo; pero eso no lo practican, ni alcanzan a comprenderlo, cuantos se van detrás de los arrequives".[40]

Y Loos:

"¿Cómo hay que ir vestido?
Moderno.
¿Cuándo se viste de un modo moderno?
Cuando no se llama la atención
(...)
Se está vestido de un modo moderno cuando no se llama la atención en el centro de la cultura en una ocasión determinada entre la MEJOR sociedad."[41]

Hay, por último, otro planteamiento azoriniano que parece adecuado a Loos: el del lenguaje que deba hablar el arte. Escribe Azorín: "Peces de colores y palabras autónomas. La autonomía de las palabras; la libertad de las palabras, cansadas de la prisión en que las ha tenido la retórica antigua. Vida profunda y bella de las palabras solas, independientes..."[42] Del "vivo sentimiento de frustración lingüística" a la exaltación de la absoluta autonomía -intransitividad, por decirlo con Todorov[43]- del lenguaje del arte hay tan sólo un breve paso, que Azorín -y Loos- da imperceptiblemente, convirtiéndose en uno de esos "epígonos que habitan la antigua casa del lenguaje" a los que aludía Karl Kraus. Y queda claro que con ese paso han comenzado una huida hacia adelante, cuando querían encontrar un refugio en un mundo estallado, "hecho migas",

[40] AZORIN, "El enfermo", cit. en LIVINGSTONE, op.cit., 215.

[41] LOOS, "Das Andere", op.cit., 27-28.

revelado por el objetivo fotográfico que "descompone el mundo en inventarios de cosas y escenas, en listas de regalos de bodas, en escaparates de grandes galerías comerciales, en cuanto aísla el objeto... el mismo tratamiento da a los seres animados que a los inanimados. Con idéntico interés considera el trozo de una mejilla, la ondulación de una boca en paralelismo u oposición con la curva de una nariz, y la graciosa inflexión de las patas de una silla Luis XV o el rizo de una ménsula en cualquier fachada... Un universo en mosaico, pero azaroso, arlequinesco."[44]

---

[42] AZORIN, "El libro de Levante", cit. en RISCO, op.cit., 101.

[43] TODOROV, op.cit., 206 y ss.

[44] RISCO, op.cit., 21.

Los superfluos

El título del párrafo que aquí se está echando procede de un artículo de Adolf Loos, un escrito virulento contra aquellos a los que Loos califica de "superfluos": los artistas miembros del Werkbund alemán.[45] En ese artículo, Loos descalifica a los artistas del Werkbund. A todos, menos al presidente de la asociación: el arquitecto Hermann Muthesius. Nada hay de sorprendente en esa situación, proque Loos no atacó nunca a Muthesius. Ni a Otto Wagner, lo que puede inducirnos a pensar que ellos fueron sus maestros. Adolf Loos: una mezcla de Hermann Muthesius y de Otto Wagner.[46] Con un añadido *específicamente moderno*: su negatividad. En ese escrito -como en toda la obra de Loos- se nos vuelve a mostrar toda su grandeza y toda su miseria. Toda su lúcida crítica de las "artes aplicadas" y, a pesar de eso -"Trotzdem"- su actividad como arquitecto y como diseñador de interiores, como "artista aplicado". El título del libro de Loos "Ins Leere gesprochen" tal vez no debería traducirse por "hablado en el -al- vacío, sino por "hablado en -desde- el vacío", porque Loos se apoya en un suelo extremadamente frágil. Si condena la creación de ornamentos porque cree que esa actividad es "tiempo de trabajo perdido"[47], ¿por qué no condena el arte en su totalidad? ¿para qué cree que sirve el tiempo dedicado a la creación artística? ¿Por qué admite que nos acerquemos "tras las fatigas y cargas del día hacia Beethoven o al Tristan"[48] y en cambio opina que "quien se pone a oir la novena sinfonía y entonces se sienta a dibujar un papel pintado es un estafador o un degenerado"?[49]

Volveremos más adelante a intentar despejar esas aporías loosianas, pero ahora interesa fijarse en la definición de la obra de arte que dió Loos en un artículo de 1909 titulado "Arquitectura".[50] Define Loos la obra de arte por oposición a la casa (lo que plantea de entrada el problema de la calificación de la arquitectura: ¿arte?). "La casa debe gustar a todos. A diferencia de la obra de arte, que no debe gustar a nadie. La obra de arte es un asunto privado del artista. La casa no. La obra de arte viene al mundo sin que hubiera necesidad de ella. La casa cubre una necesidad. La obra de arte no es responsable ante nadie, la casa ante cualquiera. La obra de arte quiere arrancar a los hombres de su comodidad. La casa debe servir a la comodidad. La obra de arte es revolucionaria, la casa conservadora. La obra de arte enseña a la humanidad nuevos caminos y piensa en el futuro. La casa piensa en el presente. El hombre ama todo aquello que sirve a su comodidad. Odia todo lo que le quiere arrancar de posiciones ganadas y seguras, y le molesta. Y así ama la casa y odia el arte."[51]

---

[45] LOOS, "Die überflüssigen (Deutscher Werkbund)" (1908), en op.cit., 71-73.

[46] cf. LOOS, "Kulturentartung" (1908) en op.cit., 74-77. Y "Die Interieurs in der Rotunde" (1898) en LOOS, "Ins Leere..., op.cit., 81.

[47] LOOS, "Ornament und Verbrechen", (1908) en "Trotzdem", op.cit., 81 y ss.

[48] LOOS, op.cit., 88.

[49] LOOS, ibidem. Cf. con ADORNO, "Teoría..., op.cit., 25: "Es indiscutible que nadie se ocuparía del arte si no tuviera algo que ver con él, pero no es verdad que se pueda hacer el balance de cosas como éstas: he oído esta tarde la novena sinfonía, he tenido tales y tales placeres. Y, sin embargo, esta idiotez se considera como sano sentido común. El ciudadano medio desea un arte voluptuoso y una vida ascética, y sería mejor lo contrario."

[50] LOOS, "Architektur" (1909), en op.cit., 90-104.

Aparentemente, estamos en la propuesta contraria de la de Schopenhauer: frente al arte como consuelo, el arte que "quiere arrancar a los hombres de su comodidad". Pero hay motivos para pensar que la concepción del arte que Loos expone ahí procede más de una exigencia del propio texto, y de su intención última -demostrar que la arquitectura no es un arte- que de una reflexión más profunda. Aunque parezcamos demasiado meticulosos, debemos señalar algunas inconsistencias de esa definción del arte. En primer lugar, lo contrario de "deber gustar a todos" es "deber molestar a todos", y no "no gustar a nadie"; eso es solamente una salida airosa. Por otra parte, el arte o "es un asunto privado del artista" (y entonces nadie lo conocería) o "enseña a la humanidad nuevos caminos". Y si la obra de arte "arranca al hombre de la comodidad" (¿qué comodidad?) "para enseñarle nuevos caminos" hay una necesidad de esa obra, porque la perfección absoluta nunca se ha alcanzado. Y, por último, solamente como pronunciada con un afán meramente provocador puede aceptarse la idea de que "el hombre odia al arte". Porque el arte existe, y el hombre jamás ha inventado nada innecesario y, encima, odioso.

La definición que da Loos del arte se hace todavía más conflictiva si recordamos "Ornamento y delito", que Loos había escrito tan sólo un año antes que "Arquitectura". Escribe Loos: "El primer ornamento que fue creado, la cruz, surgió de un origen erótico. La primera obra de arte, el primer hecho artístico, que el primer artista garabateó en la pared para librarse de un exceso de energía. Un trazo horizonal: la mujer tendida. Un trazo vertical: el hombre que la penetra. El hombre que lo creó sintió el mismo impulso que Beethoven, estaba en el mismo cielo en el que Beethoven creó la novena."[52] Estética psicoanalítica, se diría. Para Loos -en esa definición- la obra de arte es una proyección del inconsciente. A pesar de que reconocemos en una definción del arte como la que ahí se propone la actitud del diletante que "retrotrae todo lo que es arte al subconsciente"[53], esa descripción puede interesarnos precisamente porque es contradictoria con otras del mismo autor. "El arte es innecesario" afirmaba Loos en "Arquitectura" y en "Ornamento y delito", decía: "el arte sirve para liberar un exceso de energías". La comprensión del arte que se apunta en "Ornamento y delito" parece asimilable a la freudiana. La que se plantea en

---

[51] LOOS, op.cit., 101.

[52] LOOS, "Ornament...", op.cit., 78-79.

[53] ADORNO, "Teoría...", op.cit., 20.

"Arquitectura" parece contraria: "La teoria kantiana del arte es la antítesis de la freudiana, que es la del arte como satisfacción de deseos. En la analítica de lo bello, el momento primero del juicio estético es la complacencia desinteresada."[54]

Loos parece oscilar entre esas dos concepciones o teorías del arte, entre la kantiana de la preponderancia del "interés sin fundamento", de la gratuidad del arte y la freudiana que entiende la obra de arte como proyección -nunca desinteresada- del inconsciente, del arte como satisfacción de deseos. Theodor Adorno apunta la necesidad de negar tanto una como otra teoría: "Las obras de arte implican en sí mismas una relación entre el interés y la renuncia al mismo, en contra de la interpretación kantiana y de la freudiana. La misma contemplación de las obras de arte, separada forzosamente de objetivos de acción, se experimenta a sí misma como interrupción de la praxis inmediata, y por ello como algo práctico en sí mismo, al estar resistiendo a la participación activa."[55]

Otra vez la misma cuestión: ¿el arte tiene o no un "fin"?

Thomas Mann consideraba a Schopenhauer "en cuanto psicólogo de la voluntad... el padre de toda la ciencia moderna del alma". Y añadía que "el sombrío reino de la voluntad de Schopenhauer es del todo idéntico a lo que Freud llama lo "inconsciente", el "ello"..."[56] Y convendría reconsiderar desde esa visión las opiniones sobre arte de

---

[54] ADORNO, op.cit., 21.

[55] ADORNO, op.cit., 24.

[56] MANN, op.cit., 95-97. Sobre "lo impensado" y su importancia para el pensamiento moderno, cf. FOUCAULT, op.cit., 317-318: "Lo impensado... es, en relación con el hombre, lo Otro: lo Otro fraternal y gemelo, nacido no de él ni en él, sino a su lado y al mismo tiempo, en una novedad idéntica, en una dualidad sin recurso... le es, a la vez, exterior e indispensable: un poco la sombra contenida del hombre surgiendo en el saber; un poco la tarea ciega a partir de la cual es posible conocerlo. En todo caso, lo impensado ha servido al hombre de acompañamiento sordo e ininterrumpido desde el siglo XIX... fue el "An sich" frente al "Für sich", de la fenomenología hegeliana, fue el "Unbewusstes" para Schopenhauer... todo el pensamiento moderno está atravesado por la ley de pensar lo impensado,... de levantar el velo de lo Inconsciente, de absorberse en su silencio o de prestar oído a su murmullo indefinido."

Ornamento y arte

Tiene interés comparar las opiniones de Loos con las reflexiones de Hans Georg Gadamer sobre la arquitectura, que a Gadamer le "permiten concluir que la posición abarcante que conviene a la arquitectura frente a todas las demás artes implica una mediación de dos caras. Como arte configurador del espacio por excelencia opera tanto la conformación del espacio como su liberación. No sólo comprende todos los puntos de vista decorativos de la conformación del espacio hasta su ornamentación, sino que ella es por su esencia decorativa. Y la esencia de la decoración consiste en lograr esa doble mediación, la de atraer por una parte la atención del observador sobre sí, satisfacer su gusto y, al mismo tiempo, apartarlo de sí remitiéndolo al conjunto más amplio del contexto vital al que acompaña... Una obra arquitectónica supone desde luego la solución de una tarea artística y atrae por ello la admiración del observador. Al mismo tiempo debe someterse a una forma de comportamiento en la vida y no pretender un fin en sí. Debe intentar responder a este comportamiento como adorno, como trasfondo ambientador, como marco integrador. Pero esto mismo vale para cada una de las configuraciones que emprende el arquitecto, incluso hasta el pequeño adorno que no debe atraer ninguna atención, sino desaparecer por completo en su función decorativa sólo concomitante."[57] Gadamer -a diferencia de lo que proponia Loos- cuenta a la arquitectura entre las artes. Pero reconoce que se trata de un arte peculiar: "En cuanto que abarca al conjunto de todas las artes (la arquitectura) hace vigente en todas partes su propio punto de vista. Y éste es el de la "decoración."[58] Y, por esa esencia decorativa, la arquitectura muestra, como arte que es, "hasta qué punto es secundaria la "distinción estética"."[59]

"Si se observa la gama completa de las tareas decorativas que se plantean a la arquitectura, no será dificil reconocer que el prejucio de la conciencia estética está condenada en ellas al fracaso más evidente, ya que según ella, la verdadera obra de arte sería la que pudiera convertirse en objeto de una vivencia estética fuera de todo tiempo y lugar y en la pura presencia del vivirla. En la arquitectura se hace incuestionable hasta qué punto es necesario revisar la distinción habitual entre la obra de arte auténtica y la simple decoración."[60]

---

[57] GADAMER, op.cit., 209-210.

Loos no sólo no ve la necesidad de cuestionar esa "distinción habitual" entre la verdadera obra de arte y la decoración, sino que coloca esa distinción en el centro de su reflexión sobre el arte. Se aferra al prejuicio de la distinción estética y a la idea de la obra de arte en sí como refugios últimos y definitivamente inaccesibles de la "autonomía" del arte. Piensa en una obra de arte que "es sólo una forma vacía, un mero punto crucial en la posible multiplicidad de las vivencias estéticas; sólo en ellas "está ahí" el objeto estético."[61] Piensa en un arte radicalmente separado de lo decorativo. "Es evidente que el concepto de lo decorativo está pensado por oposición a la "obra de arte auténtica" y su origen en la inspiración genial. Se argumenta, por ejemplo, así: lo que sólo es decorativo no es arte del genio sino artesanía. Está sometido como medio a aquello que debe adornar, e igual que cualquier otro medio sometido a un fin podría sustituirse por cualquier otro que lo cumpliese igualmente. Lo decorativo no participa del carácter único de la obra de arte."[62]

Frente a esa comprensión de la obra de arte, Gadamer propone otra: "En realidad el concepto de la decoración debiera liberarse de esta oposición al concepto del arte vivencial y econtrar su fundamento en la estructura ontológica de la representación que ya hemos

---

[58] GADAMER, ibidem.

[59] GADAMER, op.cit., 208. La distinción estética es "la abstracción que sólo elige por referencia a la calidad estética como tal", y es en virtud de esa distinción que cabe hablar de "obra de arte pura" o de "obra de arte en sí", abstrayendo "los momentos no estéticos que le son inherentes: objetivo, función, significado de contenido." Pero esos momentos no estéticos son fundamentales en una obra de arquitectura, puesto que "un edificio no es nunca primariamente una obra de arte". Y por eso la arquitectura pone en cuestión esa abstracción de la distinción estética, y su corolario: la "conciencia estética". (GADAMER, op.cit., 125, 208.)

[60] GADAMER, op.cit., 210.

[61] GADAMER, op.cit., 136.

[62] GADAMER, op.cit., 210-211.

[63] GADAMER, ibidem.

elaborado como modo de ser de la obra de arte. Bastará con recordar que los adornos, lo decorativo, es por su sentido esencial, precisamente lo bello."[63] Gadamer parte "del hecho de que el modo de ser de la obra de arte es la "representación"[64]

En esa "representación" encadena al "juego" y al "drama": "Toda representación lo es por su posibilidad de representación ante alguien. La referencia a esta posibilidad es lo peculiar del caracter lúdico del arte. En el espacio cerrado del mundo del juego se retira un tabique."[65] Desde ese punto de vista, las obras de arte alcanzan a ser solamente en su representación: "la representación o la *ejecución de la poesía y de la música* son algo esencial y en modo alguno accidental. Sólo en ellas se realiza por completo lo que las obras de arte son por sí mismas: el estar ahí de lo que se representa a través de ellas."[66] Y lo que ahí indica para la música o la poesía, no sólo vale también para la arquitectura, sino que es precisamente en ese arte, "el más estatuario de todos"[67], donde Gadamer encuentra las claves más claras para su planteamiento. Porque el adorno, que ha considerado como esencial de la arquitectura, "no es primero una cosa en sí, que más tarde se adosa a otra, sino que forma parte del modo de representarse ("sich darstellen") de su portador. También del adorno hay que decir que pertenece a la representación...."[68]

Hay, podríamos recapitular, un enfrentamiento claro entre las posiciones de Loos y Gadamer respecto de la relación entre la decoración y el arte. Para Loos, entre la obra de arte auténtica y la decoración hay una oposición que él cree insalvable. Para reconocer esa actiutd loosiana, bastaría con volver a leer su "historia de un

---

[64] "Darstellung", representación, un término que en alemán se relaciona también con el de "juego": los actores, decimos en castellano, "representan" una obra. En alemán, la "juegan" ("spielen"). Una obra de teatro es un "Schauspiel" un "juego para mirar".

[65] GADAMER, op.cit., 152.

[66] GADAMER, op.cit., 180.

[67] GADAMER, op.cit., 181.

[68] GADAMER, op.cit., 211.

[69] LOOS, "Von einem armen, reichen Manne" (1900), en "Ins Leere..., op.cit., 203.

pobre hombre rico". Estar decorado es estar "completo, acabado", verse condenado a "pasear con el propio cadáver a cuestas".[69] Y en su insistencia en la condición de autonomía del arte, en la "distinción estética" de que habla Gadamer, Loos llega a una consecuencia inevitable: la arquitectura no debería contarse entre las artes. "Sólo una parte muy pequeña de la arquitectura pertenece al arte: el sepulcro y el monumento. Todo lo otro, lo que sirve a un fin, debe excluirse del reino del arte."[70] No puede pedirse un ejemplo más claro que ése para explicar qué es la "distinción estética": lo que sirva a alguna finalidad, lo que tenga alguna "utilidad", está "fuera" del "reino del arte".

(En esa actitud, Loos no está sólo. Le acompaña, por ejemplo, Manuel Ballestero: "De ese trascender, de ese impulso afuera de la forma, procede la distinción que puede establecerse entre la obra de arte y el adorno. En el objeto ornamental, lo esencial es su adecuación al entorno, el brillo de sí mismo en ese entorno y la puesta en valor de lo que le rodea; cumple con ello su función de instalar cómodamente en el espacio, vivificándolo, de manera que no pueda percibirse su cerrazón.

La obra de arte, por el contrario, en sí misma abre una ventana que no da a parte alguna; su imagen es espacio para una visión reflexiva que simplemente ahonda en la visión. De ahí, la burguesa y nauseabunda violación que supone utilizar el arte como elemento ornamental u ocasión de una vida confortable."[71]

Pero, al hacer esas afirmaciones, Ballestero cuenta con dos ventajas sobre Loos: primero, que él no es un arquitecto; y, segundo, que Ballestero rechaza "cualquier" ornamento, y Loos solamente la creación de nuevos ornamentos, pero no el uso de ornamentos de tiempos o lugares remotos.)

---

[70] LOOS, "Architektur", op.cit., 101.

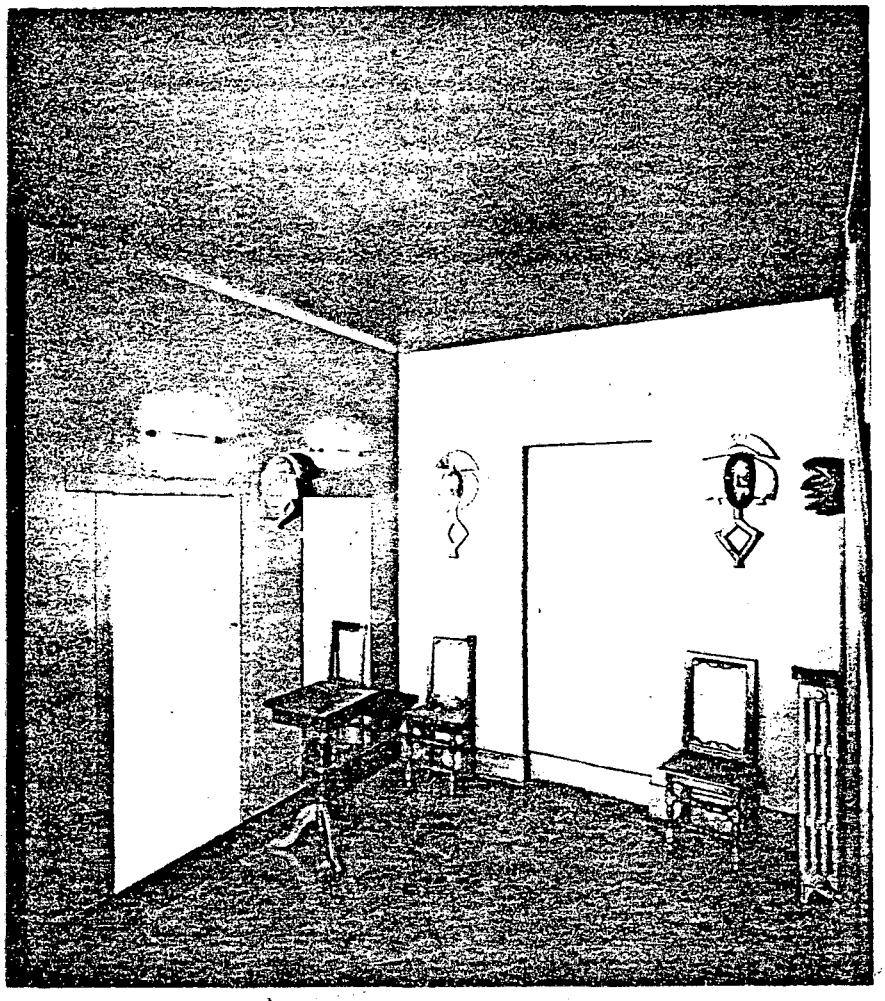
[71] BALLESTERO, op.cit., 112-113.

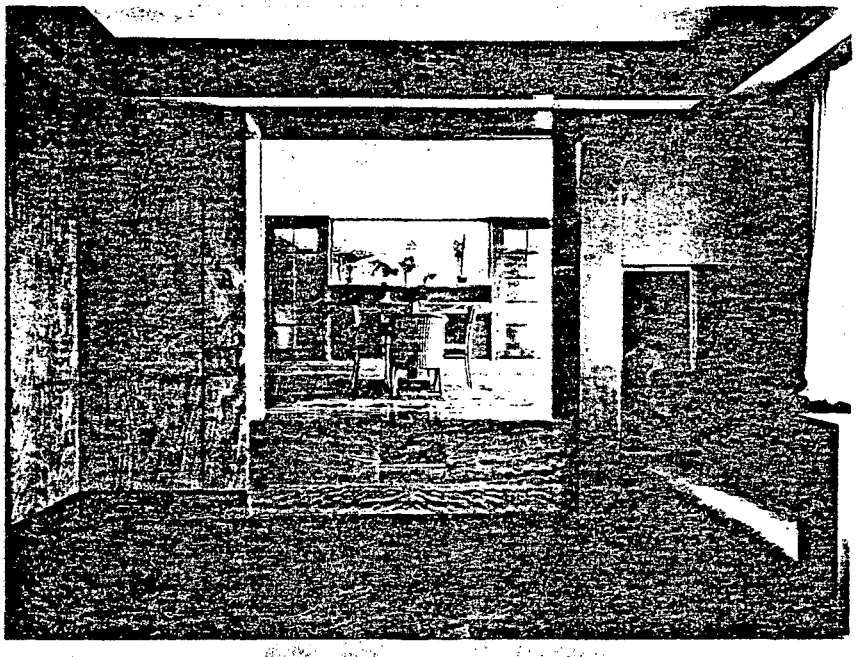
[72] GADAMER, op.cit., 143 y ss., 152, 180-181, 161: "es en la representación, y sólo en ella -esto es particularmente evidente en la música- donde se encuentra la obra misma; igual que en el culto se encuentra lo divino... sólo hay veradero drama cuando se lo representa, y desde luego la música tiene que sonar."

Y, frente a esa posición de aislamiento del arte -ya sea un aislamiento puro, regio y bello, como en Loos o un aislamiento infinito, como en Ballestero- Gadamer piensa que el ser de la obra de arte es un juego que sólo se cumple en su recepción por el espectador, que la obra de arte sólo alcanza su cumplimiento cuando encuentra su representación[73]; que "forma parte del gusto el que no sólo se sepa apreciar que algo es bonito, sino que se comprenda también donde va bien y donde no."[73] Desde ese punto de vista, la obra no puede llegar a existir aislada. Necesita del espectador ante el que pueda re-presentarse. Y necesita, además, un determimado contexto en el que encontrar su lugar. "Ni siquiera la escultura libre colocada sobre un podio se sustrae al contexto decorativo, pues sirve al ensalzamiento representativo de un nexo vital en el que se integra adornándolo. Incluso la poesía y la música, dotadas de la más libre movilidad y susceptibles de ejecutarse en cualquier sitio, no son, sin embargo, adecuadas para cualquier espacio, sino que su lugar propio es éste o aquél, el teatro, el salón o la iglesia."[74]

[73] GADAMER, op.cit., 211.

[74] GADAMER, op.cit., 209.





171 *Haus Moller. Blick vom Musikzimmer ins Speisezimmer; in der Mitte der Schwelle konnte ein schmales Treppchen herausgeklappt werden*

Tatuajes y "ready made"

La obra de Loos -sobre todo la última, las casas Moller y Müller ofrecen dos ejemplos excelentes[75]- muestra, en su carencia de unidad, de com-posición totalizadora, una imagen que asociamos inmediatamente con la del arte de vanguardia. Concentra en un único lugar piezas y fragmentos de variada procedencia, que parecen despreocuparse de su posible relación con las otras partes del mismo espacio, como si en ese "no encajar" estuviese su misma razón de ser. Se forma en la reunión chocante de objetos: "objets trouvés", "ready-made"[76], tal vez, por decirlo con Le Corbusier, "objets à réaction poétique". El collage y el extrañamiento[77] son técnicas que la arquitectura de Loos comparte con las vanguardias. Al construirse como montaje, la arquitectura de Loos reconoce un rasgo específicamente moderno: la total intercambiabilidad de todo. La preponderancia absoluta del valor de cambio -de la mercancía y el trabajo abstracto- sobre cualquier clase de valor de uso.[78] De ahí que no deba sorprendernos la ya mencionada afinidad entre esa arquitectura y la de la casa del hombre sin atributos. Al propio tiempo, esa manera de hacer nos vuelve a recordar la fundamental diferencia que separa a Loos del "art nouveau": frente a la obsesión por la continuidad del modernismo, Loos propone una poética de la separación, la distancia, lo fragmentario. Cuando Loos insiste en que el momento verdaderamente creativo del trabajo del sastre se produce cuando "corta"[79] -y no al coser- nos está indicando cuál es su actitud: la de alguien que "se afirma en la destrucción". Y esa manera de hacer está en Loos conscientemente explicada al menos desde las últimas frases de "Ornamento y delito": "Nos hemos vuelto más refinados, más sutiles. Los hombres gregarios debían diferenciarse entre ellos con colores diversos, el hombre moderno utiliza su traje como máscara. Su individualidad es tan enormemente fuerte que ya no se deja expresar con piezas de ropa. La carencia de ornamentos es un signo de fuerza espiritual. El hombre moderno utiliza los ornamentos de culturas antiguas o remotas como quiere. Su inventiva la concentra en otras cosas."[80]

---

[75] cf.Ludwig MÜNZ, Gustav KÜNSTLER, "Der Architekt Adolf Loos", 128-143. (Wien-München, Schroll, 1964).

[76] Cf. Marcel DUCHAMP, "A propósito de los "ready-mades"" (1961), en "Duchamp du Signe", 164-165. (Barcelona, Gustavo Gili, 1978).

La obra de Loos certifica la total arbitrariedad de la ornamentación en los tiempos modernos. Interesa subrayar aquí la diferente valoración que hace Loos de las máscaras -que admite- y los tatuajes -que prohibe. La misma realidad (la modificación de la apariencia del cuerpo, por decirlo con la mayor objetividad) es admitida o rechazada según sea o no "intercambiable" La máscara -a diferencia del tatuaje- puede cambiarse. Puede separarse de quien la lleva, de su soporte. Y, en cambio, el tatuaje no puede aislarse. Lo que significa que el tatuaje es un adorno (Gadamer: "el adorno... no es primero una cosa en sí, que más tarde se adosa a otra, sino que forma parte del modo de representarse de su portador"; y Ballestero: "En el objeto ornamental lo esencial es su adecuación a un entorno... la puesta en valor de lo que rodea"). ¿Y las máscaras? Mercancías, en las que el valor de cambio predomina sobre el de uso. O, al menos, le precede. Las máscaras, como mercancías, como "crisálidas de oro", son objetos peculiares de la economía monetaria. Y los tatuajes, una especie de demonio familiar de todo el arte y la estética moderna, al menos desde Kant.

Ahí -en sus diversos grados de rechazo, interés, recelo o crítica del ornamento como tatuaje- es donde acaban por coincidir, aunque partieran de posiciones muy distintas, las atenciones de Loos, Gadamer y Ballestero. Y, como en tantas otras cuestiones, también tiene interés aquí lo que Theodor Adorno escribe en su "Teoría estética" respecto del "carácter fetichista": "Es acertado el reproche que los críticos sociales progresistas han hecho al programa de "l'art pour l'art", tan múltiplemente ligado con la reacción política, de introducir el fetichismo en el concepto de la obra de arte puro, que se basta a sí

---

77 El "collage" lleva al extremo la voluntad de hacer coincidir lo representado y su representación. Nos muestra una realidad reducida a su muda materialidad. Sobre el extrañamiento y el "collage", cf. Gillo DORFLES, "L'intervallo perduto", 30-53 y 69-90. (Torino, Einaudi, 1980).

78 MARX, op.cit., 63. Marx se adentra ahí en la paradoja: "La mercancía <u>es</u> valor de uso, trigo, tela, diamante, máquina, etc.; pero al mismo tiempo, como mercancía, <u>no es</u> valor de uso."

79 LOOS, "Die moderne Siedlung. Ein Vortrag" (1926), en "Trotzdem", op.cit., 185.

80 LOOS, "Ornament..., op.cit., 88.

misma... Sin embargo, la verdad misma de las obras de arte, que es también su verdad social, tiene como condición su carácter de fetiche. El principio del ser-para-otro, aparentemente contradictorio con el fetichismo, es el principio del intercambio y en él se enmascara el dominio. En favor de lo que carece de poder sólo sale en defensa lo que no se pliega al poder, en favor de un valor de uso disminuido lo que no sirve para nada. Las obras de arte son los representantes de esas cosas no corrompidas por el intercambio, de cuanto no ha sido producto del lucro y de la falsa conciencia de una humanidad deshonrada. En medio de la total apariencia, la apariencia de su ser-en-sí es una máscara de la verdad."[81] Desde ese punto de vista, el arte está condenado a la vez a rechazar el fetichismo y a aceptar el carácter de fetiche de las obras de arte: "Como los fetiches mágicos son una de las raíces históricas del arte, sus obras siguen teniendo algo de ese carácter, muy por encima, sin embargo, del fetichismo de la mercancía. Ni pueden expulsar de sí ese carácter ni tampoco negarlo."[82]

De ahí que la relación del arte con la realidad -con la sociedad- tenga cada vez más que considerarse desde una especie de "desesperada esperanza", el "pesimismo humanista" que Mann veía en Schopenhauer. Adorno ofrece algún extremo ejemplo de esa actitud: "En la época de la neutralización total, una falsa reconciliación se abre camino aun en el ámbito de la pintura más radicalmente abstracta: lo no figurativo se adapta bien a ser ornato mural de la nueva abundancia. Pero no es seguro que con ello se disminuya su calidad."[83] Efectivamente: cuando las obras de arte son "una máscara de la verdad", nada es seguro. En un tiempo en el que "la obra de arte absoluta se encuentra con la mercancía absoluta"[84], no tendría nada de particular que se hubieran inventado ya los "tatuajes ready-made".[85]

---

[81] ADORNO, op.cit., 297-298. Y 38: "La fetichización nos expresa la paradoja de todo arte, paradoja que no es obvia: el que una obra ya hecha deba existir a causa de sí misma. Y es precisamente esta paradoja el nervio del nuevo arte. Lo nuevo es, de necesidad, algo querido y, sin embargo, en cuanto que es lo otro, sería lo no querido."

[82] ADORNO, ibidem.

[83] ADORNO, op.cit., 300.

[84] ADORNO, op.cit., 37.

[85] Sobre arte y mercancía absoluta, ver el análisis de BAUDELAIRE por Giorgio AGAMDEN, cit. en BAUDRILLARD, op.cit., 126-127: "...la implacable polémica de Baudelaire contra toda interpretación utilitaria de la obra de arte... Baudelaire no se ha contentado con reproducir en la obra de arte la escisión entre valor de cambio y valor de uso. Se ha propuesto crear una mercancía en cierto modo absoluta... una mercancía en la que el valor de uso y el de cambio se abolieron mutuamente, cuyo valor consiste, por tanto, en su inutilidad... la transformación de la obra de arte en mercancía absoluta también es la abolición más radical de la mercancía... Baudelaire ha entendido que para asegurar la supervivencia del arte en la civilización industrial, el artista debía intentar reproducir en su obra esta destrucción del valor de uso y de la inteligibilidad tradicional... la autonegación del arte se convertía de ese modo en su única posibilidad de supervivencia."

II.2.3

1970: EXPOSICION: MUERTE

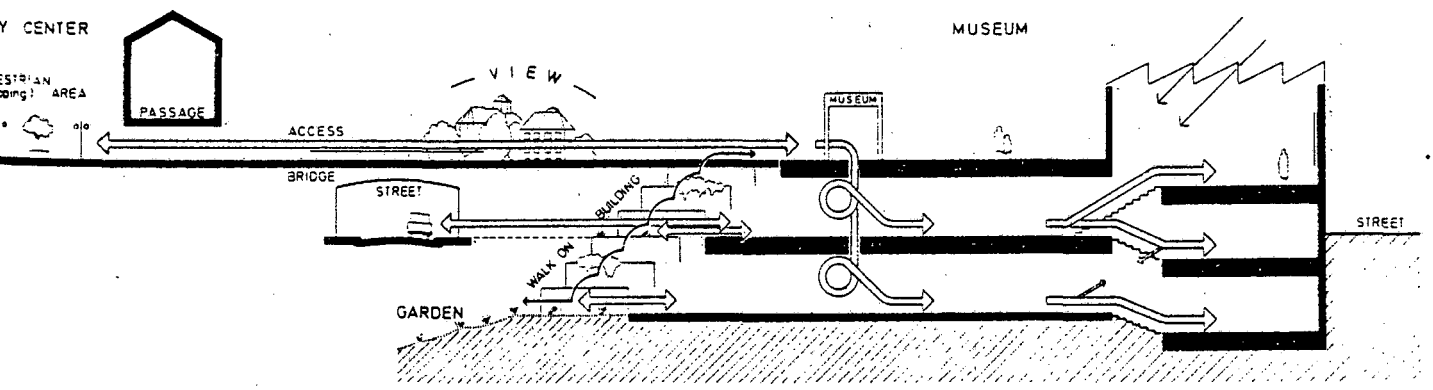
"En mi opinión, Hans Hollein es el mejor diseñador de interiores del mundo, lo digo en serio, y no tiene nada que ver con los interior designers de la escuela anglo/americana. Su modo de usar la luz, el pop, el Sturm und Drang, la Sezession, el humor, el surrealismo, la gráfica, el kitsch, la muerte, la historia, los muebles, la arqueología, etc. es envidiable. Hollein es un Robert Adam del siglo XX, y el hecho de que hoy consigamos pensar en el interior como una entidad importante por sí misma y no necesariamente referida a un exterior es un signo de nuestra liberación del "purismo" de la arquitectura moderna."[1]

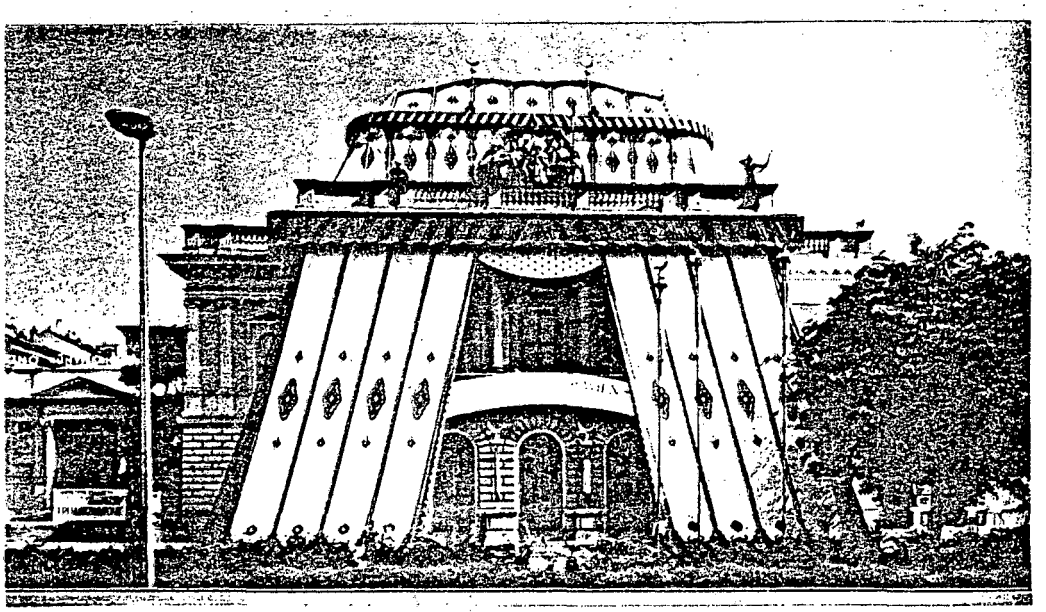
¡Lo digo en serio! La primera precisión es memorable. Para hablar de Hollein, posmoderno entre los posmodernos y, por tanto, persona de ninguna confianza, hay que tomar precauciones. Y sin embargo, la lista de cosas que Hollein usa, según Stirling, de un modo envidiable bastaría para justificar el interés que podamos sentir por el arquitecto vienés.

Stirling considera a Hollein "el mejor interior designer del mundo". Y le reconoce una cualidad específica: que sabe pensar el interior sin referirlo a un exterior, aislado. Y en esa capacidad reconoce Stirling el modo en el que se ha liberado del "purismo de la arquitectura moderna". Hollein y Stirling se han liberado de tal purismo por un precio bien concreto: renunciando a intentar establecer relaciones entre el interior y el exterior. Refugiándose en un interior y renunciando a cualquier intento por salir fuera, por intervenir en el exterior. Se han encerrado en un interior, y no creo que la imagen del refugio atómico, del refugio para los supervivientes de la guerra nuclear deba parecernos demasiado truculenta para referirnos a su situación. Su problema es exactamente el de tales supervivientes: saben que nunca en su vida podrán abandonar el refugio, y el aire del interior -aunque respirable- está cada día más viciado.

---

1. James STIRLING, "Vetrine di un'esposizione- Show-cases of an exhibition", "Domus", 607, 1980.


Y CENTER
ESTRIAN
oping! AREA
PASSAGE
ACCESS
VIEW
MUSEUM
MUSEUM
BRIDGE
STREET
BUILDING
WALK ON
GARDEN
STREET



Y, además, el interior en el que está Hollein es todavía más reducido, más angustiosamente cerrado que el de Stirling. Stirling se encuentra en un campo arqueológico, rodeado de los restos y las ruinas de la arquitectura moderna.[2] Puede jugar incansablemente con esos restos, desenterrarlos, trasladarlos, amontonarlos según le apetezca. Pero, al menos, dispone de luz del día. Hollein no. El interior de Hollein está artificialmente iluminado, sus paredes no dejan pasar la luz y están horriblemente próximas y presentes. Para poder sobrevivir ahí se necesita no padecer en absoluto de claustrofobia. O, mejor todavía, tener la manía contraria: agorafobia.

(Fijémonos[3] solamente en las puertas de la arquitectura de Hollein. Más precisamente -porque muchas veces no hay puertas en esa arquitectura- en cómo se entra a los edificios que Hollein construye. El museo de Mönchengladbach, por ejemplo: una calle lo cruza por debajo de su piso principal, pero no está ahí la entrada. La entrada se produce a través de un edículo, una construcción que es solamente una puerta y que está separada del edificio, levantada sobre él. A ese edículo se accede por un pasaje que cruza por debajo de alguna casa próxima, por una de esas artificiosísimas "áreas peatonales" que los bombardeos de la segunda guerra mundial han hecho proliferar en tantas ciudades alemanas. Pero no basta con cruzar la puerta para entrar en el edificio, que no está "detrás" de la puerta, sino "debajo" de ella. Esa separación entre la puerta y el edificio, que tiende a aumentar la autonomía del interior, podemos encontrarla en otros proyectos de Hollein: notablemente, en su proyecto para el Museo Postal de Frankfurt. Y también en intervenciones suyas en edificios ya construídos. Véase al respecto el casino de Siemens en Munich o la tienda "Section N" en Viena: puertas dentro de puertas. El objetivo siempre es el mismo: aislar el interior. Cuando, por lo reducido de las dimensiones de su intervención -estoy pensando en la primera joyería Schullin- Hollein no puede acentuar tanto esa separación, acude a recursos

---

[2] Anthony VIDLER, "Reconstructing modernism. The architecture of James Stirling", en "Skyline", nov. 1981, 16-20. Y también TAFURI, "L'architecture dans le boudoir", en "La sfera..., op.cit., 325: "Stirling ha riscritto le parole dell'architettura moderna costruendo una vera e propia "archeologia del presente"."

[3] La obra de Hollein está excelentemente publicada en un número monográfico de la revista japonesa "a+u", en 1985.

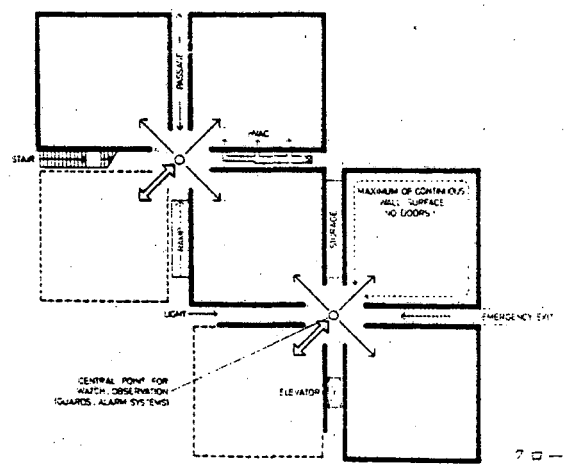
metafóricos: la puerta de la joyería no es tal, es que la pared que la encierra se ha rasgado, reventado o roto. Es otro mecanismo frecuente en Hollein, recordemos los escaparates de la tienda Retti, una de sus primeras obras, o las ventanas del museo de Mönchengladbach: abombamientos de la pared, fracturas del muro... o iluminación "cenital". Nada de contacto con el exterior. En todo caso, una relación mediada con el cosmos, con el universo, con la "vitalidad orgánica universal", como diría Worringer. En un análisis de la arquitectura de Loos, Manfredo Tafuri opina que: "forse per nessuna architettura come per quella di Loos si può usare il termine di Leibniz: monade. Cioè elemento senza porte e senza finestre che, però, contiene tutto al suo interno."[5] Ese carácter lo tiene todavía más acentuado la arquitectura de Hollein. Y esa clausura es, tal vez, la actitud en la que mejor se muestra qué es lo que Hollein haya podido aprender de quien ha solido mencionarse como su maestro: Frederick Kiesler.[4]

Un mecanismo compositivo frecuente en Hollein, y que cabe referir al mismo orden de cuestiones que venimos comentando es el de la disposición centrípeta de la planta. Puede reconocerse en la tienda "Ludwig Beck" de Nueva York, en la reforma del edificio del ayuntamiento de Perchtolsdorf (en el que las distintas piezas o "mónadas" se agrupan alrededor de la pieza central de la antigua cocina, que se abre al cielo. Casi como un racimo de uvas.)

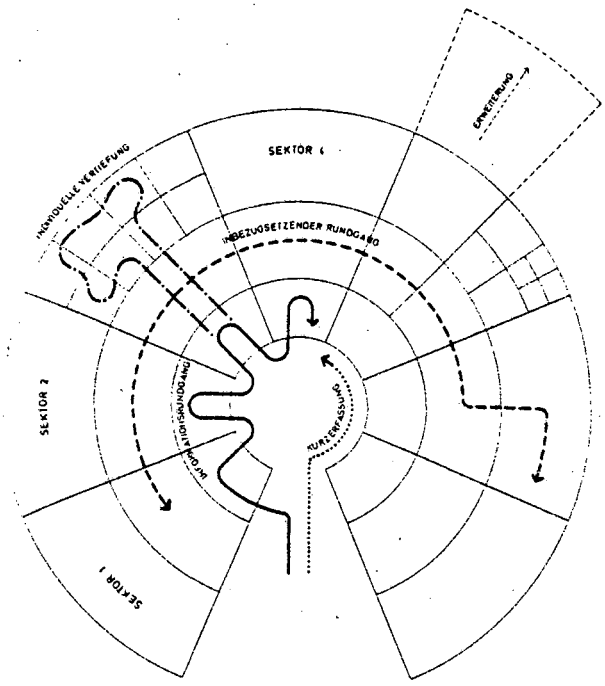
---

[4] Paola NAVONE, Bruno ORLANDONI, "Architettura "radicale"", 87 (Segrate, Casabella, 1974): "Le origini ideologiche della scuola austriaca... possono farsi risalire, tramite Pichler e Hollein, a Hundertwasser, Kiesler e Sedlmayr... sul piano iconografico il primo modello fondamentale è la "Endless House" de Kiesler...". Sobre Kiesler, ver Paolo de MOMI, "Frederick Kiesler", en "Casabella", Nov. 1975, 26-31; y "Zodiac 19". La "endless house" proponia ya un espacio a la manera de Hollein, es decir, un "interior infinito".

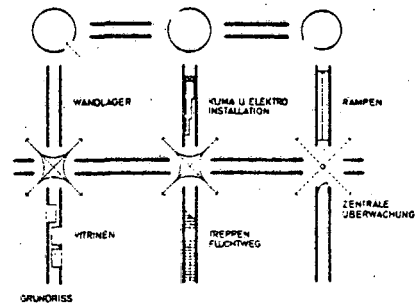
[5] TAFURI, "Corso di storia..., op.cit., 15-11. Hay, en el mismo texto, otras consideraciones interesantes sobre la misma cuestión: (15-6) "Tutti i suoi interni diventano tomba e in una tomba si può entrare solo dopo che è passata un'esistenza...". y (15-12): "quelle mura sono argini, sono dighe, barriere, contro un fluire della vita, contro un Erlebnis." Sobre la relación entre interior y exterior en arquitectura, cf. DORFLES, "L'intervallo tra Innen e Aussen in architettura", en DORFLES, "L'intervallo..., op.cit., 54-68.



フロート



物館のコンセプション Conception



建築空間のシステム System of the space

O en la organización de las salas en el museo de Mönchengladbach: cada sala tiene sus propias paredes, que no comparte con otras. O, en el ejemplo más claro, en el proyecto no construído del museo de la energía de Essen. Un edificio casi subterráneo, a cuyas salas se accede desde un punto central. Es notable la similitud entre ese edificio y el de la Exposición de París de 1867.[6] La composición centrípeta es, vale la pena subrayarlo, polarmente la contraria de la canónica en la arquitectura moderna, que Theo van Doesburg definió en 1924: "...La nueva arquitectura ha abierto las paredes, eliminando con ello la separación entre el interior y el exterior... La nueva arquitectura es abierta... la nueva arquitectura es anti-cúbica,... proyecta las células espaciales funcionales... centrífugamente..."[7] Frente a la composición centrífuga, característica de la arquitectura moderna, Hollein proyecta espacios centrípetos, apretados alrededor de su centro. La cuestión planteada por Sedlmayr[8] como generatriz del arte moderno ("Verlust der Mitte", pérdida del centro) encuentra respuesta en Hollein, que entiende esa pérdida como angustiosa e intenta enfrentarse a ella.)

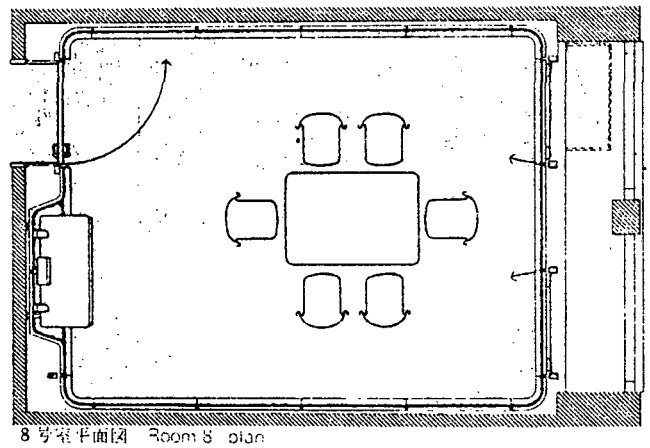
"Una inmensa agorafobia cultural". Así definió Wilhelm Worringer el estado de ánimo de los pueblos primitivos. Y ese sentimiento de agorafobia hacia que su producción artística tendiera a la abstracción: "Mientras que la tendencia a la Einfühlung tiene como condición una relación feliz y panteísta de confianza entre el hombre y los fenómenos del mundo exterior, la tendencia a la abstracción es la consecuencia de una profunda perturbación interior del hombre causada por los fenómenos del mundo exterior, y se corresponde, en el terreno religioso, con una coloración fuertemente trascendental de todas las representaciones. Podríamos calificar ese estado como una enorme ansiedad espiritual frente al espacio. Tibulo dijo: "primum in mundo fecit deos timor". Ese mismo sentimiento de angustia puede también ser considerado como la raíz de la creación artística."[9]

---

[6] Sobre ese edificio, ver Sigfried GIEDION, "Espacio, tiempo y arquitectura" (1941).

[7] Theo VAN DOESBURG, "Towards plastic architecture" (1924), en Joost BALJEU, "Theo van Doesburg", 142-147. (New York, Macmillan, 1974).

[8] SEDLMAYR, op.cit.



8号室平面图 Room 8 plan

Y, si reconocemos el componente de la agorafobia como característico de la obra de Hollein, ¿podemos pensar que en esa obra predomina la "tendencia a la abstracción", tal como la definía Worringer? Recordemos cuál era, según Worringer, el mecanismo por el se producía esa tendencia en los pueblos primitivos: "Atormentados por el orden confuso y el juego de alternancias de los fenómenos del mundo exterior, esos pueblos sentían una incoercible necesidad de apaciguamiento. La posibilidad de felicidad que buscaban en el arte no consistía en abismarse en las cosas exteriores para descubrir su goce, sino al contrario en arrancar cada cosa singular del mundo exterior de su arbitrariedad y su contingencia aparentes, para volverla eterna al acercarla a formas abstractas y así obtener un punto de reposo en la fuga de las apariencias. Su tendencia más fuerte era, por así decirlo, a arrancar el objeto del mundo exterior del contexto de la naturaleza, del juego de alternancia sin fin del ser, a purificarlo de todo lo que en él era dependencia respecto de la vida, es decir, contingencia, a volverlo necesario e inmutable, a acercarlo a su valor absoluto."[10] La tendencia a la abstracción es, por tanto, tendencia a aislar la realidad en partes, colocando esas partes como piezas de un orden inteligible; es tendencia a interpretar el mundo racionalmente, remitiendo su variabilidad incontrolada a un sistema de leyes, de construcciones intelectuales. Abstracción es, ahí, intelectualización.

Fijémonos en que, si bien Worringer define esa aparición de la "tendencia a la abstracción" pensando únicamente en la situación del hombre primitivo, puede su discurso aplicarse a los tiempos modernos, porque lo fundamental es que el hombre se sienta "atormentado por el orden confuso de los fenómenos del mundo exterior". En el prefacio a la reedición de "Abstraktion und Einfühlung", en 1948, Worringer recordaba cómo ese libro había comenzado a nacer. En un paseo por el museo del Trocadero, en París, en el que Worringer había coincidido con el filósofo berlinés Georg Simmel, que años más tarde le manifestaba a Worringer el aprecio que sentía por su libro.[11] Vale la pena recordar todo eso porque la caracterización que hizo Simmel de la "vida nerviosa" de los habitantes de la metrópolis[12] nos hace sospechar cómo puede la tendencia a la abstracción ser predominante en el arte moderno.

---

[9] Wilhelm WORRINGER, "Abstraction et Einfühlung", 52. (Paris, Klincksieck, 1978). (1907).

[10] WORRINGER, op.cit., 53.

Las condiciones necesarias para la tendencia a la abstracción -la angustia sentida frente a la contingencia y lo imprevisible del mundo exterior- están presentes en la metrópolis. La abstracción "moderna" procede, en algún sentido, igual que la de los pueblos primitivos: se trata de dotar de leyes universales a la realidad incomprensible, de hacerla inteligible. El habitante de la metrópolis se "crea un órgano de defensa frente al desarraigo con el que le amenazan las corrientes y discrepancias de su medio ambiente externo: en lugar de con el corazón ("Gemüt"), reacciona frente a éstas en lo esencial con el intelecto... con esto, la reacción frente a aquellos fenómenos se traslada al órgano psíquico menos vulnerable, el más distante de la profundidad de la personalidad."[13] Y, así haciendo, se asemeja a los pueblos primitivos. Pero hay una diferencia fundamental: primitivos y urbanitas quieren "arrancar el objeto... de la naturaleza... purificarlo de toda contingencia, volverlo necesario y acercarlo a su valor absoluto." Pero ese absoluto ya no es en la metrópolis el mismo absoluto de los pueblos primitivos, ya no es trascendental, es el absoluto calculable de la corriente monetaria, el "valor absoluto" de los tiempos modernos es valor de cambio: "economía monetaria y predominio del intelecto están en la más profunda conexión... el dinero sólo pregunta por aquello que les es común a todos, por el valor de cambio que nivela toda cualidad y toda peculiaridad sobre la base de la pregunta por el mero cuánto."[14]

---

[11] Cf. WORRINGER, op.cit., 151-155.

[12] Georg SIMMEL, "Groszstadt und Nervenleben" (1903), trad.cast. en SIMMEL, "El individuo y la libertad. Ensayos sobre crítica de la cultura", 247-261. (Barcelona, Península, 1986).

[13] SIMMEL, op.cit., 248. Traduzco "Gemüt" con "corazón", otras posibilidades serían: "facultades sensitivas, alma, ánimo, entrañas, temperamento, disposición natural, naturaleza, sentimientos... Nótese, de paso, que Gemüt es la raíz del término alemán "Gemütlichkeit", comodidad. Y que Simmel utiliza el término "Verstand" -que traduzco por "intelecto"- dándole contenidos contrarios de los de "Gemüt". Corazón y razón, ésas serían tal vez las palabras que respetarían mejor el sentido del original.

El orden al que la moderna tendencia a la abstracción quiere remitir la variabilidad del mundo exterior es un orden matemático: "El espíritu moderno se ha convertido cada vez más en un espíritu calculador. Al ideal de la ciencia natural de transformar el mundo en un ejemplo aritmético, de fijar cada una de sus partes en fórmulas matemáticas, corresponde la exactitud calculadora a la que la economía monetaria ha llevado la vida práctica; la economía monetaria ha llenado el día de tantos hombres con el sopesar, el calcular, el determinar conforme a números y el reducir valores cualitativos a cuantitativos."[15]

La "intelectualización no trascendental" es el mecanismo de la abstracción moderna. Se produce en una inclinación hacia lo calculable, remite al absoluto de la mercancía, del valor de cambio. Y por eso mismo, coloca en el centro de sus preocupaciones al equilibrio o, de forma más general, a la relación. Lo podemos reconocer con claridad en, por ejemplo, la obra de Piet Mondrian, que escribe: "la cuestión central de todo arte es establecer relaciones"[16] o también: "Cada expresión artística tiene sus propias leyes que se conciertan con la ley principal del arte y de la vida: la del equilibrio... La aspiración hacia el equilibrio y hacia el desequilibrio se oponen continuamente en nosotros. Lo trágico no es sino una cultura hacia el equilibrio, que se afirma a medida que sentimos la opresión de lo trágico, opresión producida por las dos polaridades de la vida y el deseo de librarnos de ellas."[17] El orden al que tiende la abstracción moderna es un orden cuantitativo y ya no cualitativo.

---

[14] SIMMEL, op.cit., 249.

[15] SIMMEL, op.cit., 250.

[16] Piet MONDRIAN, "El neoplasticismo en pintura" (1917-1918), cit. en Angel GONZALEZ GARCIA, Francisco CALVO SERRALLER, Simón MARCHAN FIZ, "Escritos de arte de vanguardia 1900-1945", 226. (Madrid, Turner, 1979).

[17] MONDRIAN, "La morfología y la neoplástica" (1930), cit. en GONZALEZ, CALVO, MARCHAN, op.cit., 239.

[18] FOUCAULT, "Klee, Kandinsky, Magritte", en "Esto no es... op.cit., 47-51.

(Michel Foucault explica en uno de sus ensayos[19] cuál es la modificación fundamental que han introducido con su pintura Wassily Kandinsky y Paul Klee, dos de los más significativos maestros de la pintura abstracta: "En la pintura occidental de los siglos XV al XX han dominado, creo, dos principios. El primero afirma la separación entre representación plástica (que implica la semejanza) y referencia lingüística (que la excluye). Se hace ver mediante la semejanza, se habla a través de la diferencia... lo esencial consiste en que el signo verbal y la representación visual nunca se dan a la vez. Siempre los jerarquiza un orden que va de la forma al discurso o del discurso a la forma. Es la soberanía de ese principio lo que Klee ha abolido, al esgrimir en un espacio incierto, reversible, flotante (a la vez folio y tela, capa y volumen, cuadriculado del cuaderno y catastro de la tierra, historia y mapa), la yuxtaposición de las figuras y la sintaxis de los signos... El segundo principio que durante largo tiempo ha regido en la pintura plantea la equivalencia entre el hecho de la semejanza y la afirmación de un lazo representativo... Lo esencial radica en que no podemos disociar semejanza y afirmación. La ruptura de este principio podemos colocarla bajo la influencia de Kandinsky: doble desaparición simultánea de la semejanza y del lazo representativo mediante la afirmación cada vez más insistente de esas líneas, de esos colores de los que Kandinsky decía que eran "cosas"... afirmación desnuda que no se basa en ninguna semejanza y que, cuando se le pregunta "lo que es", no puede responder más que refiriéndose al gesto que la ha formado: "improvisación", "composición", a lo que en ella encontramos: "forma roja", "triángulos", "violeta naranja", a las tensiones o relaciones internas: "rosa determinante", "hacia lo alto", "medio amarillo", "compensación rosa"...".[19]

La pintura abstracta de Klee y de Kandinsky se caracteriza porque ya no distingue signos verbales y representaciones visuales y porque ha disociado la afirmación y la semejanza. ¿Y Magritte? "Nadie, aparentemente, está más alejado de Kandinsky y de Klee que Magritte. Su pintura parece apegada, más que cualquier otra, a la exactitud de las semejanzas, hasta el punto de multiplicarlas voluntariamente como para confirmarlas... Y,

---

[19] FOUCAULT, op.cit., 47-50.

[20] FOUCAULT, op.cit., 50-51.

[21] Sobre los jeroglíficos, cf. Michel BUTOR, "Les mots dans la peinture", 72-75. (Genève, Skira, 1969).

sin embargo, la pintura de Magritte no es ajena al hacer de Klee y de Kandinsky; más bien constituye, frente a ellas y a partir de un sistema que les es común, una figura a la vez opuesta y complementaria."[20] La coincidencia entre Klee, Kandinsky y Magritte estriba en que los tres construyen jeroglíficos[21] que quieren mostrar "La trahison des images", en que los tres hacen estallar la antigua oposición entre mirar y leer[22] Comparemos entre sí el cuadro de Magritte titulado "La clef des songes", de 1930, y el de Kandinsky titulado "Sucesión", de 1935.[23] Las dos pinturas, pese a las aparentes diferencias, llevan a cabo la misma operación:

"1. Practicar un caligrama en el que se encuentren simultáneamente presentes y visibles la imagen, el texto, la semejanza, la afirmación y su lugar común.

2. Abrirlo luego de golpe, de tal manera que el caligrama se descomponga al momento y desaparezca, no dejando como huella más que su propio vacío...".[24]

Finalmente, esa operación lleva a que "las similitudes se multipliquen a partir de sí mismas, que nazcan de su propio vapor y se eleven sin fin en un éter en el que sólo remiten a sí mismas".[25])

Este excursus ha tenido la pretensión de explicar cómo puede descubrirse la tendencia a la abstracción en la pintura de Magritte. Y el interés que pueda tener ahora esa cuestión radica en que en la obra de Hans Hollein podemos reconocer la tendencia a la abstracción (término que estoy utilizando siempre en el sentido que le da Worringer) y la influencia de Magritte. Y vale la pena explicar que esa tendencia y esa influencia no deben considerarse contradictorias, aunque a simple vista puedan parecerlo. Tal vez, de Hollein pueda también decirse lo que Theodor Adorno decía de Baudelaire: "La significación de su obra consiste en que sincopa la omnipotente objetividad de la mercancía, en que absorbe todos los residuos humanos, por medio de la objetividad de la obra en sí misma que es accesible al sujeto viviente. La obra de arte absoluta se encuentra con la mercancía absoluta. El residuo de abstracción que queda en el concepto de lo moderno es el tributo que paga precisamente a esa situación. En el capitalismo monopolista se goza mucho más del valor de

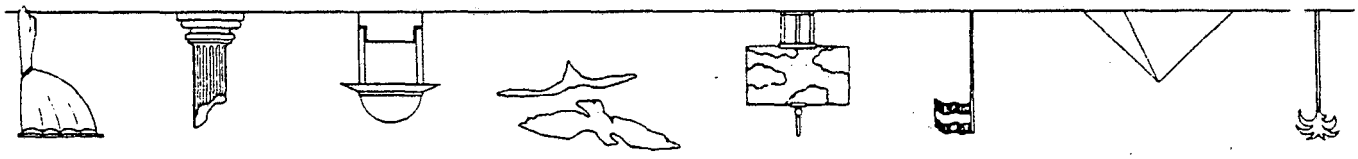
---

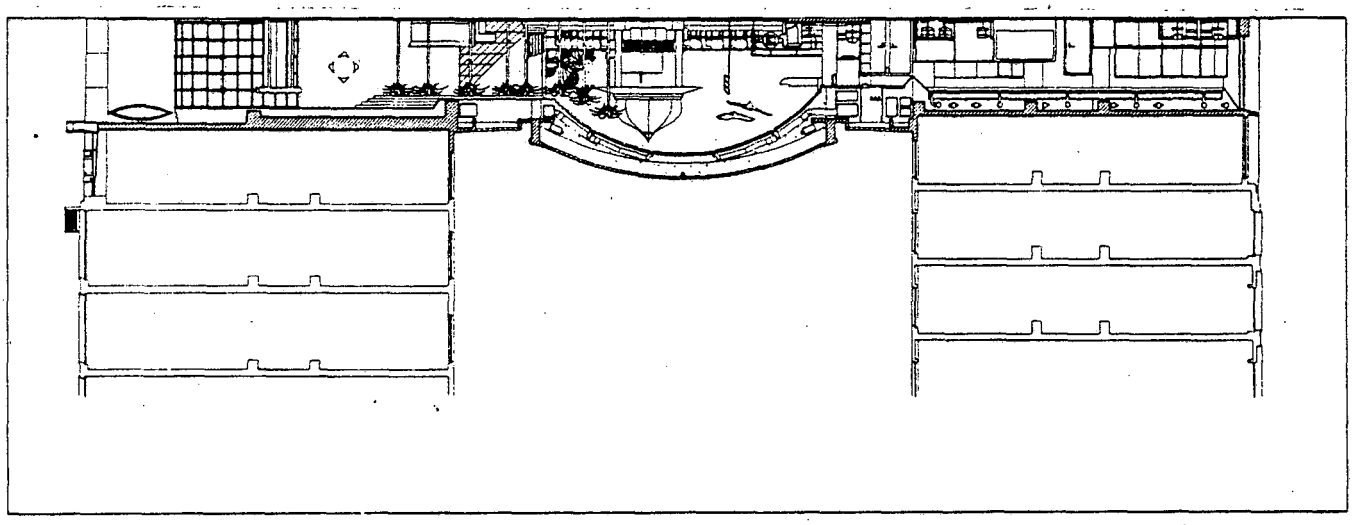
[22] FOUCAULT, op.cit., 34.

[23] cf. BUTOR, op.cit., 68-72 y 141-143.

[24] FOUCAULT, op.cit., 80.

[25] FOUCAULT, ibidem.





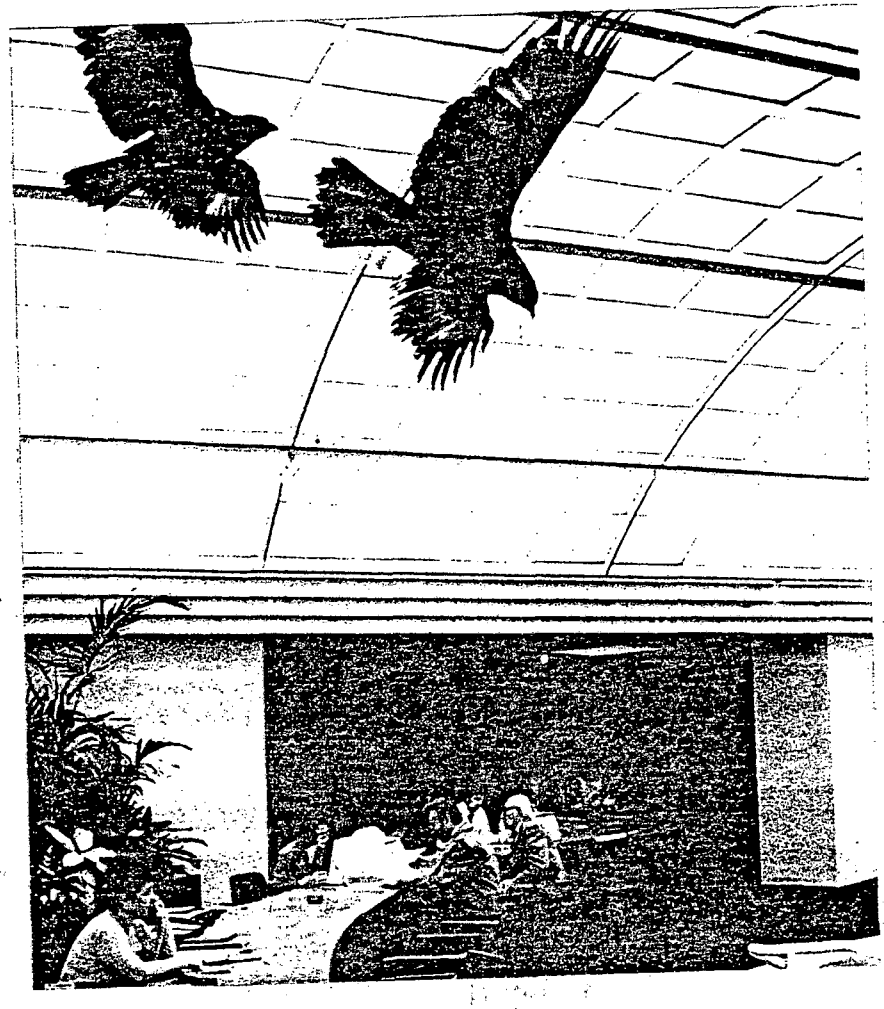
cambio que del valor de uso; en forma parecida, el abstraccionismo del arte moderno, la irritante indeterminación de lo que deba ser y de su finalidad, se convierte en cifra de lo que es."[26]

La alusión más explícita a Magritte en la obra de Hollein se da en una de las paredes que encierran la sala central de la agencia de viajes "Verkehrsbüro", en el Opernringhof de Viena, una obra de 1976-1978. Una de las paredes extremas de esa sala adopta la forma de un cuadro de Magritte. O, mejor, reproduce la misma operación que un cuadro de Magritte. Ligeramente adelantado respecto del lienzo de pared del fondo, un lienzo apoyado sobre un caballete (como si estuviera constantemente siendo pintado) muestra el mismo cielo que también está pintado sobre la pared. Esa reduplicación de la representación la hace aparecer con toda evidencia como tal. Ceci n'est pas un ciel, aunque el título de Magritte era "La condition humaine". "Basta que, en el mismo cuadro, haya dos imágenes así ligadas lateralmente por una relación de similitud para que la referencia exterior a un modelo -por vía de semejanza- esté al momento inquietada y se vuelva incierta y flotante. ¿Qué "representa" qué? Mientras que la exactitud de la imagen funcionaba como un índice indicando un modelo, un "patrón" soberano, único y exterior, la serie de las similitudes (y basta que haya dos para que ya haya serie) abole esa monarquía a la vez ideal y real. El simulacro corre en lo sucesivo por la superficie, en un sentido siempre reversible."[27]

---

[26] ADORNO, op.cit., 37.

[27] FOUCAULT, op.cit., 66.



"En un caso tan extremo de semantización de la arquitectura, me parece que un problema fundamental radica en el hecho de que la formulación lingüística de las referencias, el chiste lingüístico, por decirlo así, es efectivo solamente una vez, y después de que se ha cumplido está exhausta... Naturalmente, las palmeras de latón no son sólo una referencia a Brighton: demuestran, con sus diferentes modos de utilización, como columnas y como elementos independientes, un cambio de significado que resulta irónico en el contexto espacial. En la referencia a Magritte, también a través de la colección de objetos -tela pintada, pared pintada, águila en vuelo- se pasa de una ilusión representada a una ilusión efectiva. Pero me pregunto -con todo mi respeto por el virtuosismo de la disposición- qué queda realmente al lector de esa cadena de significados y asociaciones. ¿No es probable que después del primer "¡ah!" de sorpresa la estación ferroviaria vuelva a ser la oficina de una agencia de viajes, las columnas volverán a ser piezas de decoración y las decoraciones taquillas de billetes?"[28]

Desde el momento en que una representación se duplica en el interior de un mismo cuadro -y esa pared de Hollein es un cuadro-, la semejanza ya no sirve como referencia a un modelo exterior. "La afirmación se ha disociado de la semejanza", ya no se implican mutuamente una a otra.

Y, en el mismo local diseñado por Hollein, todas las formas tienen un significado: el salvavidas en el despacho de billetes de barco, las aves sobre el despacho de líneas aéreas, la escena satírica de Serlio es el despacho de billetes para el teatro... toda esa oficina no es más que un jeroglífico, un caligrama que "no distingue signos verbales y representaciones visuales". Pero todos los signos que emplea Hollein remiten finalmente a sí mismos, se encierran en su exceso de evidencia hasta que la destruyen: ceci n'est pas une pipe. Magritte, pero también Klee o Kandinsky, esas "figuras a la vez opuestas y complementarias".

Y abstracción. En esa oficina (que está fuera de la naturaleza, no cabe duda: lo que se ve al fondo no es el cielo, es la re-presentación del cielo) todas las formas, todas las cosas están arrancadas de su entorno natural y colocadas en un sistema de reglas intelectuales, de leyes que las acercan a su valor absoluto: a su condición de intercambiabilidad. Y ese revelarse como mercancías aquieta

[28] Friedrich ACHLEITNER, "Verkehrsbüro", en "Lotus international" 29, 20-21. (1981).

a quien las observa. Todo se vuelve evidente en esa oficina, que tiene un nombre revelador: "Verkehrsbüro", "oficina de tráfico". Y eso es lo que hace Hollein: traficar, "handeln".[29]

[29] Cf. supra, II, 226.

ca. 1890
1970
1970
?

Exposición sobre el tema muerte

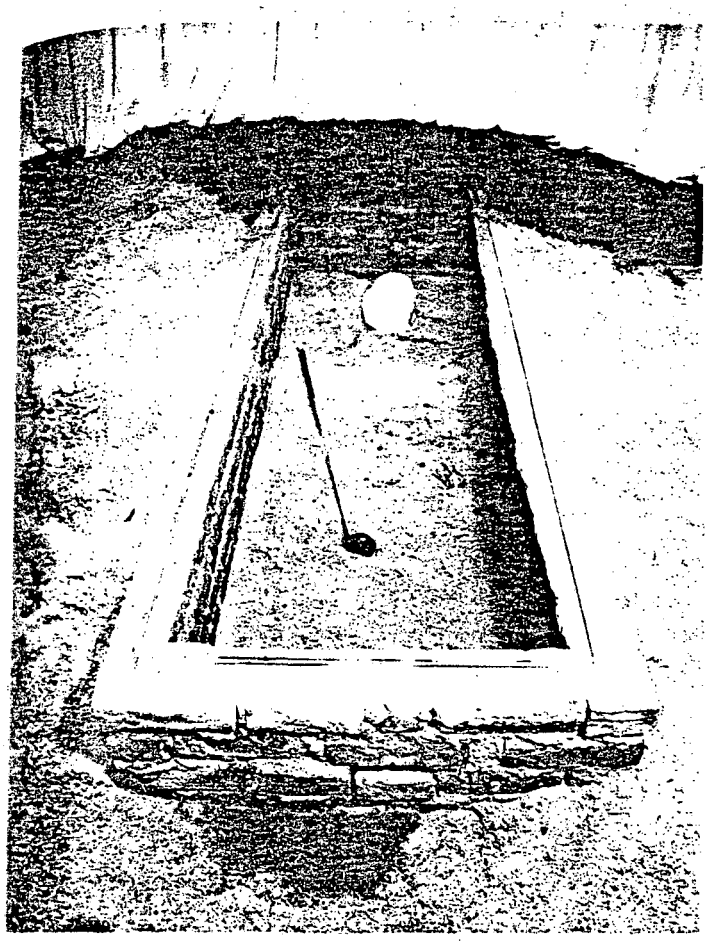
"Inauguración: Johannes Cladders
Señoras, señores,
hemos cambiado hoy el interior con el exterior. Las anteriores inauguraciones de exposiciones han tenido lugar siempre en la sala del museo. Esta vez, hemos salido al jardín, porque lo que normalmente está fuera nos ha expulsado hoy de la sala: los campos de excavaciones arqueológicas se encuentran normalmente, en efecto, al aire libre. Hans Hollein las metido en el espacio interior. En cualquier caso, no son excavaciones como las habituales, son artificiales, simuladas; no viejas, sino nuevas. Una inversión en la inversión.

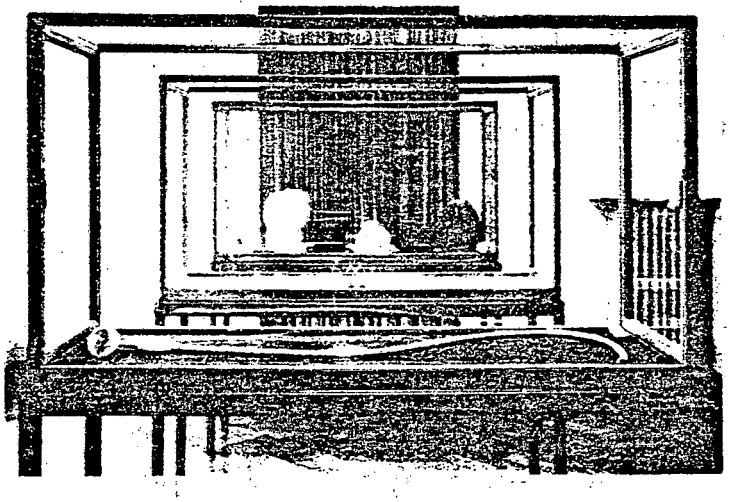
Efectivamente, hay que empezar por ahí. Esa inversión es fundamental. Como lo es la referencia a los campos de excavaciones arqueológicas. Y como lo es también la superposición de varias inversiones. Ruinas nuevas, ver lo nuevo ya como ruina. Fin de la historia, instantaneidad total.

De inversiones y reversiones se ocupa esa exposición también en otros aspectos. Así, por ejemplo, el campo de la excavación no es sólo la imitación de uno antiguo, sino que se le han añadido los objetos de nuestro tiempo. Las cosas que aquí están enterradas y desenterradas pertenecen a lo que hoy se produce, a lo que es frecuente hoy, a lo que hoy es conocido por cualquiera. Para encontrarlo no se necesitaba en absoluto excavar. ¿Realmente no se necesitaba? Literalmente no, pero en el sentido hiperbólico, tal vez sí. ¿O es que deberíamos renunciar a reconocernos en aquello que nos rodea, tal como el pasado más remoto se nos vuelve reconocible y significativo en las excavaciones? ¿Qué explicarían entonces de nosotros a los arqueólogos de un futuro remoto los restos enterrados en la tierra de nuestro tiempo? Una pregunta sin duda ociosa, porque surge de unos desconocidos, pero que -dirigida a nuestra autoconciencia- podría tener relevancia para el presente.

Las cosas están en la arquitectura de Hollein "enterradas y desenterradas", con lo que ponen de manifiesto una coincidencia del tiempo pasado -en el que fueron enterradas- con el presente, en el que se desentierran. Y con el futuro, que nos deberá reconocer a través de lo que ya serán restos del pasado.

El rectángulo murario cubierto al modo de las tumbas excavadas con una plancha de cristal pisable contiene un casco de protección, un palo de golf, los





vidrios rotos de una botella de Cocacola, una moneda y un par de peldaños de hierro. Piezas de nuestro tiempo, en su arbitrariedad no necesariamente representativas del modo y cantidad de nuestra producción, pero que hablan de una vida entre el trabajo y el consumo de masas, del deporte y el índice de calidad de vida. Además de eso, en la arena también están enterradas otras cosas diversas, cotidianas y sin interés. También monedas de curso legal. La vieja fiebre del oro puede despertarse, o el afán de ganancia de los ladrones de tumbas iraquíes, que embarullan a los arqueólogos en el trabajo manual y les quitan la mantequilla del pan. Aquí no hay ninguna señal de prohibición, aquí están dispuestas las palas.

Inversiones, reversiones todavía de otra especie. Los objetos de las vitrinas de la planta alta de la exposición están sin duda erróneamente rotulados. Los títulos no dicen verdaderamente aquello de lo que se trata. Así, por ejemplo, se atribuye al rey el embudo de un loco, un casco de minero al médico. Un sombrero de copa es presentado como casco de protección. Errores de los que los arqueólogos no están seguros, traspuestos consciente y burdamente a nuestro tiempo. Y otra vez en un sentido hiperbólico: errores de nuestro tiempo sobre nuestro propio tiempo. Malentendidos que sin embargo significan, a menudo con un sentido sarcástico. "Instrumento de limpieza para alcanzar la pureza racial" se llama a un tubo flexible metálico, un brazo de ducha, facilitando la posibilidad de asociar ese inofensivo instrumento de baño con las cámaras de gas de Auschwitz.

Ceci n'est pas Auschwitz: mala conciencia, peso del pasado, historia como "reino de la culpa"; ninguna gracia.

Inversión, reversión por último también en la elección del momento de una exposición con precisamente este tema. El otoño es tradicionalmente el tiempo de pensar en los muertos. La hojarasca que cae, los días que se vuelven más cortos y más fríos nos inclinan al fin, al morir y pasar. La primavera está libre de tales pensamientos. La naturaleza no presenta un trasfondo sensible para eso. Pero nuestra exposición la inauguramos en Mayo. ¿Se ha pensado realmente en un "memento mori", una demostración similar a aquella con la que la iglesia latina introduce, el miércoles de ceniza, al temeroso despertar de la primavera: memento, homo, quiae pulvis es, et in pulvis reverteris? Seguro que no. No se trata de inclinación hacia la muerte o de pensamientos sobre la muerte. Se trata realmente de la vida y de los vivos.

Despertar de la primavera: "Frühlingserwachen", ya lo advertía Frank Wedekind: "los monumentos se construyen para los vivos, no para los muertos." Indiferencia de la época del año, cualquier tiempo es considerado tiempo de decadencia.

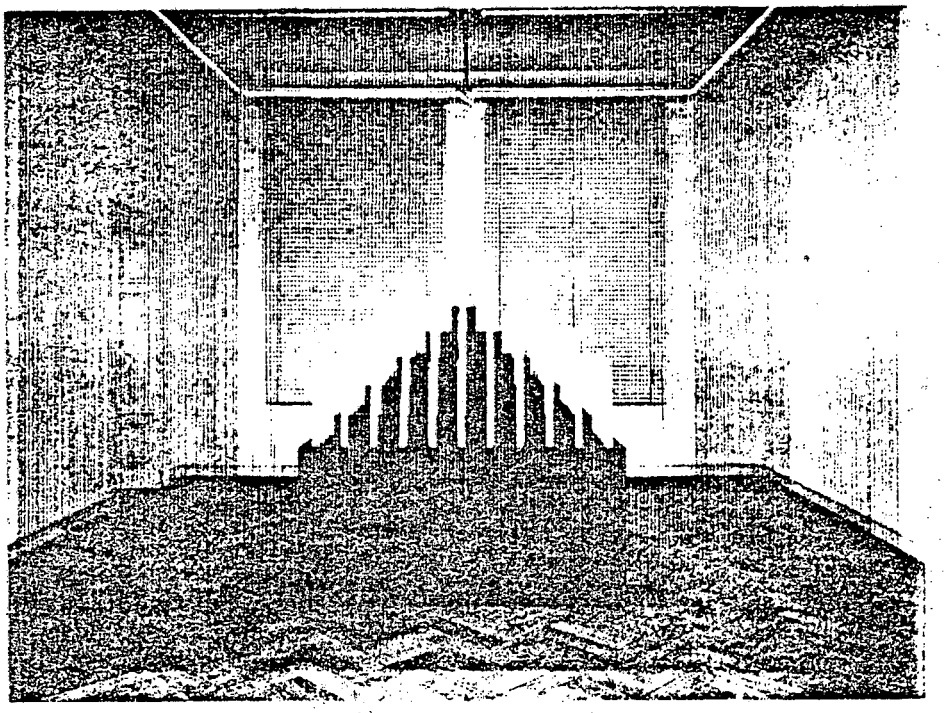
Esta exposición es la de un arquitecto. Un arquitecto que por su arquitectura quisiera concebir más que la construcción de edificios. Eso también y, en el sentido más lato, finalmente siempre. Pero él no quisiera restringir a eso el concepto de arquitectura. "Todo es arquitectura". Ese título de uno de sus escritos teóricos ha sido escogido como subtítulo también para nuestra exposición. Dirige al tema específico de la exposición, la muerte, y lo encierra. De las reflexiones transcritas sobre "todo es arquitectura" extraigo el pasaje siguiente, que centra con precisión el planteamiento del problema que hace Hollein: "El hombre tiene un cerebro. Sus sentidos son la base para la apreciación del entorno. Los medios para la definición, la afirmación de un (a veces deseado) entorno reposan en la prolongación de esos sentidos. Esos son los medios de la arquitectura. Arquitectura en el sentido más amplio."

¡Pero ése no es el título de la exposición! Se trata efectivamente de una exposición sobre la muerte, no sobre "todo es arquitectura". Esa finta permite no hablar de aquello de lo que no se puede, de la muerte. El subtítulo se ha colocado, comentado y utilizado para desviar nuestra atención de lo que es, en el fondo, el tema de la exposición: la muerte.

Construir se entiende ahí como la "afirmación de un entorno". Como medios para ello no menciona a los materiales tradicionales ni a los nuevos. Son concebidos sin decirlo, porque como tales materiales tienen un significado subordinado. Se mencionan los sentidos para la apreciación del entorno. Esos son propiamente los medios, en cuya "prolongación" surge la arquitectura.

De ahí, suponemos, el apelativo de "supersensualista" que se ha aplicado a Hollein. Arquitectura como prolongación de los sentidos. Una arquitectura que surge, por tanto, partiendo del cuerpo y prolongándolo hacia el exterior, revistiéndolo de capas sucesivas, una arquitectura que puede apreciar -como la de Loos- su proximidad de la sastrería.

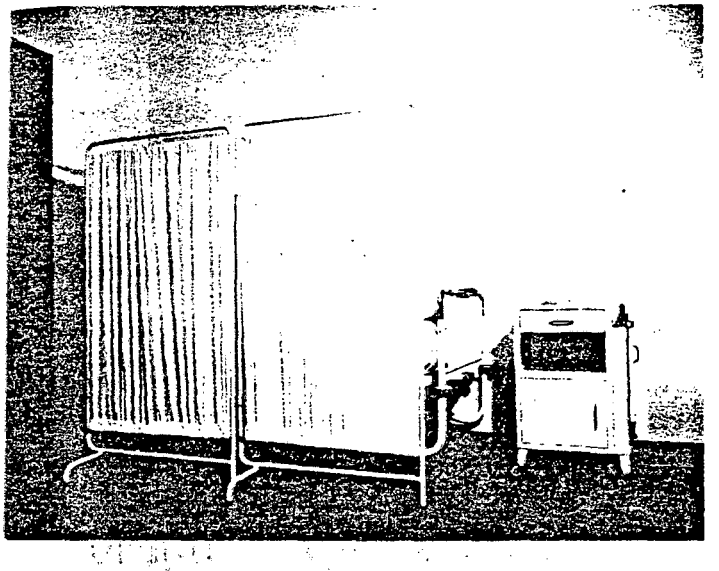
La arquitectura construye cuerpos dimensionales. En la opinión de Hollein se circunscriben en la percepción sensible. Todo lo que podemos percibir está necesitado de



arquitectura, y puede alcanzarla en tanto que nosotros logremos la mencioada "prolongación". "Todo (en tanto que lo percibimos) es arquitectura". La exposición tiene una pequeña parte documental, presentada como 'algunos fragmentos de trabajos anteriores". En ese apartado se encuentran algunos ejemplos de sus llamadas "transformaciones". Objetos como un cigarrillo, un trozo de queso, una vela de cera, un vagón, un barco-dormitorio o también la oreja o la nariz son percibidos, como percepción transplantados a un recinto de arquitectura o paisaje existentes y así transformados en arquitectura. Hollein montó collages de sus transformaciones ya en 1957. Muestran el principio de sus intentos para cambiar fundamentalmente su pensamiento. Más tarde comentó esos problemas con Claes Oldenburg. Los proyectos de monumentos expuestos en la Kunsthalle de Düsseldorf casi al mismo tiempo que nuestra exposición de Oldenburg son un resultado de aquellos contactos.

Extrañamiento. Ver la "late entrie" de Oldenburg para el concurso del edificio del Chicago Tribune. Arrancar un objeto de su entorno y mostrarlo fuera de cualquier otro, en la evidencia de su aislamiento y, a la vez, en la evidencia de su condición mercantil. Todo vale, y vale en relación con el fluir del dinero, no a partir de cualidades propias, todo es intercambiable. Un portaaviones o una pinza de tender la ropa, una diferencia sólo cuantitativa.

La percepción sensible como medio primario y potencial para la arquitectura no necesita en principio la mirada hacia la -siempre semejante- prolongación material para transformarse en arquitectura. Necesita su propia profundización, para poder llegar a alcanzar la fuerza necesaria para transformar. Ese es el concepto de nuestra exposición temática. Un recinto determinado, perceptible con los sentidos y con todas las antenas físicas e intelectuales, debe ser comprobado en alguna de sus manifestaciones prototipicas: en la apariencia de la pirámide de cirios, a la vez altar y sepulcro monumental de los egipcios; con el olor a cera (espacio definido por el olfato) y el calor de la luz (espacio definido por el calor). Pero también con la limitación por la cortina de cadenillas, pared y sin embargo a la vez paso, barrera y puerta, lejanía y proximidad, extrañeza y confianza. Ritual, también en la sala siguiente. Una caja similar a un sarcófago, cubierta de flores frescas, rodeada de una cortina negra. Tétrica opresión y vida coloreada a la vez. Oposiciones, festividad. Las flores se marchitan en el transcurso de la exposición. Presentimiento. Sobre la escalera cuelgan tres sudarios, largas camisas blanca, negra, amarilla. Despiertan asociaciones, del ahorcado a



las bandera, del silencio a la pompa, Y están, sin embargo, en su estricta estilización, en obvio contraste con la arquitectura que les rodea. Cambio, transformación. Finalmente, el lecho de muerte, arrimado a la pared del pasillo, oculto tras un biombo. Arrinconado, proscrito, quitado de enmedio. Soledad, tabú.

"Espacio definido por el olfato". Espacio definido inmediatamente por los sentidos y que se dirige sin mediación a ellos. Como Loos. ¿Se han fijado en que ni Loos ni Hollein parecen tener interés en el dibujo, que para los dos la arquitectura es directamente un asunto sensible y espacial, cuyo efecto no puede ser captado en dibujos ni casi con fotografías? "Lejanía y proximidad, extrañeza y confianza", "tétrica opresión y vida coloreada a la vez". Las flores se marchitan durante la duración de la exposición. Pre-sentimiento. Sudario vaticano y habsbúrgico. Y, finalmente, la muerte oculta, escamoteada. Tabú: no se puede nombrar.

Hollein tantea en ese recinto. Como arquitecto. Partiendo de experiencias comunes, de vivencias personales, en observaciones y reflexiones. Me dió algunas claves que aclaran todavía más esas cuestiones de percepción:

"Miré las propuestas más diversas (incluso las mías propias) para las nuevas concepciones urbanas y de formas de vivienda. Moverse, circular, trabajar, reposar. Lo que se llama habitar.

Apenas: envejecer. ¿Dónde morir? En el pasillo de un hospital. ¿A dónde van a parar los cadáveres? Aparece en el pensamiento la recogida de basuras."

"Recuerdos de mi vida en Chicago: slums con alta densidad de población, entre ellos praderas arcádicas con templetes. Algunos de arquitectos famosos, por ejemplo Sullivan. Ese fué el motivo por el que yo llegué allí. Apenas había parques en aquel lugar. Se jugaba en la calle."

A Hollein le gusta -como a Loos- considerarse americano. Pragmatismo, eficacia, ésas son las virtudes que parecen elogiar. Pero Hollein ya no se refiere a América como tierra sin pasado. Ahí aparece Sullivan para demostrar la caducidad de los mitos pionerísticos.

"Las colas de gente ante el mausoleo de Lenin. Mausoleum. eum. Te deum."

"Expropiación para construcción de ferrocarril suburbano. Desalojo. Demolición. Sin perdón. Pero, de repente, una tumba de ávares, una muralla romana. Eso es algo distinto, eso debe conservarse."

Y me dió también ese informe de la "Wiener

Rathauskorrespondenz" del 3.11.1969, que él había recogido como material documental: "Posibilitado por el buen tiempo, el tráfico de los transportes municipales de Viena para Todos los Santos comenzó ya el sábado anterior al Día de Difuntos y se repartió prácticamente durante toda la semana. Aproximadamente, 256.000 viajeros pudieron contarse tan sólo en el recorrido al cementerio central y vuelta. El día 1 de Noviembre se alcanzó el récord absoluto de 258.000 personas. El día 2 de Noviembre ya fueron solamente 87.000. En total, más de un cuarto de millón de vienesese habían seguido la indicación de no dirigirse en automóvil particular a los cementerios.

Para el tráfico general hacia los cementerios vieneses, además de los trenes de refuerzo que circularon entre los días 26 y 31 de Octubre, se añadieron 663 trenes con un total de 1.454 vagones. La frecuencia más alta se midió entre las 9 y las 10 horas del día 1 de Noviembre: 110 trenes trasladaron sólo en esa hora a 45.000 viajeros al cementerio central y vuelta."

He ahí la intelectualización calculadora que Simmel señaló como muestra del predominio de la economía monetaria en la metrópolis. Una descripción digna de figurar en "Berlin Alexanderplatz" de Alfred Döblin. Hollein parece sentir ante la realidad urbana de nuestro tiempo el mismo fascinado horror de Döblin.

Nada es demasiado pequeño, demasiado poco signficativo para Hollein, como para no convertirse en punto de partida para una posible "prolongación" en el sentido de su concepto de arquitectura. "Todo (en cuanto que es percibido) es arquitectura." Todo le estimula a la arquitectura.

Y así sucedió también con esta exposición. El ha formulado por escrito el recorrido preliminar y me ha autorizado para que útilice aquí ese texto. Déjenme que cierre con ese informe de Hollein sobre el principio la introducción inaugural a esta exposición:

"De hecho, yo pensaba en una exposición completamente diferente. Sobre nuevos medios de transformación del entorno, incorporación de tecnología, hológrafos y otras arquitecturas de rayo láser. comunicación, otros proyectos futuristas y la correspondiente mirada hacia atrás al pasado, lo que encaja tan bien con la alegría de vivir de nuestro tiempo.

¿Alegría de vivir? Adolfo Natalini contaba cómo Hollein y él mismo molestaban a sus colegas ingleses de "Archigram", "que no llegaban a entender qué tenía que ver la muerte con la arquitectura y que encontraban que todo el asunto era excesivamente metafísico, mitteleuropeo y también un poco de mal gusto..." Cook y los otros ingleses no disfrutaban, como Hollein o Natalini, con "el sabor y el olor tan familiares de las ruinas del imperio".

Pero ya el primer viaje a Mönchengladbach hizo aparecer otros pensamientos. Este paisaje me pareció de una indecible tristeza. Y esta ciudad. Era domingo. Como muerta. Silencio mortal. De vez en cuando, un par de habitantes en sus trajes más finos. Coches bonitos giran demasiado deprisa en las curvas. Una juventud alegre, que se aburre. Y este museo. Primero pensé que sería el edifico del fondo de la calle. Apenas se encuentra. Eso mé gustó de alguna forma. Esta vieja casa burguesa tenía algo de la atmósfera de mi escuela pública. La escalera oscura. Una pesada melancolía. Yo me sentía extraño. Restos materiales con siglos de antigüedad (exposición "Mit Schuss und Kette", 13.4.-18.5. 1969), cuidadosamente conservados. Y sin embargo, aquí se celebraban exposiciones de la mejor gente, la más viva. Un museo vivo, un director vivo.

Domingo: muerte. Hollein está recordando ahí lo que tal vez haya sido la última vez en que el futuro se haya considerado, en los países más desarrollados, con optimismo. El aburrimiento juvenil, signo de los tiempos. Siempre va a ser domingo.

El entorno me influye. Yo no podía aquí solamente introducirme, actuar, debía también reaccionar.

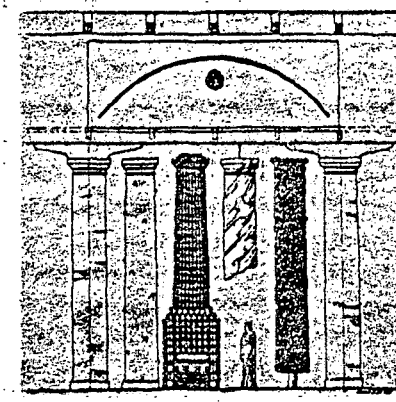
Tal vez fuera por estas salas notables, que le provocan a uno, obligándole a transformar o a reforzar.

Después fuimos a un restaurante yugoslavo a comer.

Volví otra vez, para una inauguración ("La Cédille qui sourit", Brecht/Filliou, 18.6.1969). Hubo un gran gentío y se tocó el piano y se cantó.""[30]

---

[30] Johannes CLADDERS, "Eröffnung", en Hans HOLLEIN, "Alles ist Architektur. Eine Ausstellung zum Thema Tod. Archäologische Felder, Funde, Heimgräber, Grabbeigaben, Altäre, Totenkulte, Leichentücher, Sterbebetten, usw. Sowie einige Fragmente zu früheren Arbeiten." (Mönchengladbach, Städtisches Museum, 1970).



"Comique qui ne fait pas rire"

Hans Hollein, el "ecléctico y apocalíptico arquitecto vienés"[1], en la precisa definición de Adolfo Natalini: ecléctico -inmoral, vividor, despreocupado, sin Eigenschaften, alegre, instalado en la consciente y absoluta mercantilización de su obra, comercial- y apocalíptico -moralista, desmesurado, cruel, triste- Hollein es, en esa paradoja, básicamente "vienés". Como Olbrich y, al tiempo, como Loos. Como Altenberg. ¿Reir o llorar? Esa es la duda que inevitablemente nos deja cualquiera de sus obras. Contado entre los "supersensualistas" y autor de un humor "a denti stretti"[2], angustioso.

Las heridas de Hollein no son limpias. De ahí el tétanos y su "risa sardónica". O tal vez, simplemente, la "risa del conejo" al morir. Manfredo Tafuri ha escogido muy bien la imagen; efectivamente, lo de Hollein es "cómico que no hace reir". Una imagen tomada de Roland Barthes, que alude con ella a una de las condiciones del "texto": "En primer lugar el texto liquida todo meta-lenguaje, y es por esto que es texto: ninguna voz (Ciencia, Causa, Institución) está detrás de lo que él dice. Seguidamente, el texto destruye hasta el fin, "hasta la contradicción" su propia categoría discursiva, su referencia sociolingüística (su "género"); es "lo cómico que no hace reir", la ironía que no sujeta el júbilo sin alma, sin mística (Sarduy), la cita sin comillas. Por último, el texto puede, si lo desea, atacar las estructuras canónicas de la lengua misma (Sollers): el léxico (exhuberantes neologismos, palabras multiplicadoras, transliteraciones), la sintaxis (no más célula lógica ni frase). Se trata, por transmutación (y no solamente por transformación), de hacer aparecer un nuevo estado filosofal de la materia del lenguaje; este estado insólito, ese metal incandescente fuera del origen y de la comunicación es entonces "parte del" lenguaje y no "un" lenguaje, aunque fuese excéntrico, doblado, ironizado."[3]

---

[1] Adolfo NATALINI, "L'eclettico e apocalittico architetto viennese rivendica ancora una volta il diritto alla facoltà di creare", en "Modo", 3, 21. (1977).

[2] Sobre los "supersensualistas", cf. Charles JENCKS, "Modern Movements in Architecture" (Harmondsworth, 1973). (cap. "Dolce vita or the Supersensualists". Sobre el humor rechinante, TAFURI "La sfera,... op.cit., 350-351.

Lo "cómico que no hace reir" es el texto, es el texto lo que "no cae nunca bajo la buena conciencia (y la mala fe) de la parodia (de la risa castradora, de lo "cómico que hace reir")."[4] El texto es, en algún sentido, "pura producción"[5] "Texto quiere decir Tejido, pero si hasta aquí se ha tomado este tejido como un producto, un velo detrás del cual se encuentra más o menos oculto el sentido (la verdad), nosotros acentuamos ahora la idea generativa de que el texto se hace, se trabaja a través de un entrelazado perpetuo; perdido en ese tejido -esa textura- el sujeto se deshace en él como una araña que se disuelve en las segregaciones constructivas de su tela."[6] Asunto de producción y no de interpretación, de máquina y no de teatro, el texto -esa telaraña en la que pegarse, tras la cual no hay sentido-, ese texto que es "parte del lenguaje" y no "un lenguaje" parece la "producción deseante", la producción del subconsciente y de la esquizofrenia, en la que "no es posible distinguir entre el producir y su producto"[7] Maquinación, "un proceso y no un fin, una producción y no una expresión". "Es como el célebre: "Es mediodía. La lluvia golpea las ventanas. No era mediodía. No llovía." Nijinsky escribía: "Soy Dios no era Dios soy el clown de Dios." "Soy Apis, soy un egipcio, un indio piel roja, un negro, un nicho, un japonés, un extranjero, un desconocido, soy el pájaro del mar y el que sobrevuela la tierra firme, soy el árbol de Tolstoi con sus raíces." "Soy el esposo y la esposa, amo a mi mujer, amo a mi marido..." Lo que cuenta no son las denominaciones parentales, ni las denominaciones raciales o las denominaciones divinas. Tan sólo importa el uso que se hace de ello. Nada de problema de sentido, sino tan sólo de uso."[8] La "escritura textual" y la literatura como producción se cruzan en Artaud, que "es el depedazamiento de la psiquiatría, precisamente porque es esquizofrénico y no porque no lo sea. Artaud es la realización de la literatura, precisamente porque es esquizofrénico y no porque no lo sea. Hace tiempo que reventó el muro del significante: Artaud el Esquizo."[9]

---

[3] BARTHES, "El placer del texto", 50-51. (México D.F., Siglo XXI, 1982). (1973).

[4] BARTHES, op.cit., 19

[5] BARTHES, op.cit., 44.

[6] BARTHES, op.cit., 104.

Pero, ¿y Hollein? Porque Hollein no es -a diferencia de Artaud o de Nijinsky- esquizofrénico. De ahí el 'malestar que produce su obra. Jaspers escribe en "Strindberg y van Gogh": "En nuestra época, ¿es la locura una condición de completa sinceridad, en campos en los que, en tiempos menos incoherentes, hubieran sido posibles sin ella experiencia y expresión honesta?... Hemos visto que antaño algunos seres se esforzaban por lograr la histeria; del mismo modo, hoy podríamos decir que muchos se esfuerzan por llegar a la locura. Pero si la primera tentativa es posible psicológicamente en cierta medida, la otra no lo es en modo alguno y sólo puede conducir a la mentira."[10] Ese es el límite con el que choca Hollein, atravesándolo a veces y, en otros casos, los mejores, abandonándolo al reconocer su trivialidad, como si se preguntase: ¿para qué esa mentira?

Pero hay que advertir, no en "descargo" de Hollein, sino para situarlo en su tiempo, que su "querer y no querer" o no poder imitar o alcanzar la locura es un problema muy generalizado de todo el arte y la literatura actuales: "La neurosis es un mal menor: no en relación a la "salud" sino en relación a ese "imposible" del que hablaba Bataille ("La neurosis es la miedosa aprehensión de un fondo imposible", etc.); pero ese mal menor es el único que permite escribir (y leer). Se acaba por lo tanto en esta paradoja: los textos como los de Bataille -o de otros- que han sido escritos contra la neurosis, desde el seno mismo de la locura, tienen en ellos, si quieren ser leídos, ese poco de neurosis necesario para seducir a sus lectores: estos textos terribles son después de todo textos coquetos.

Todo escritor dirá entonces: loco no puedo, sano no querría, sólo soy siendo neurótico."[11]

Triste consuelo.

---

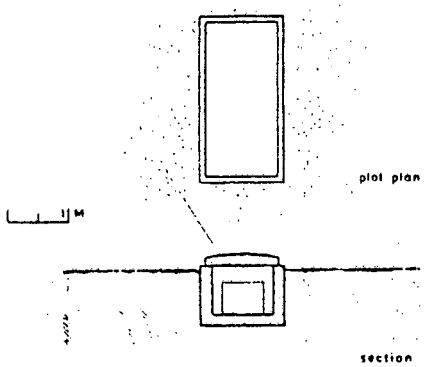
[7] DELEUZE-GUATTARI, op.cit., 16.

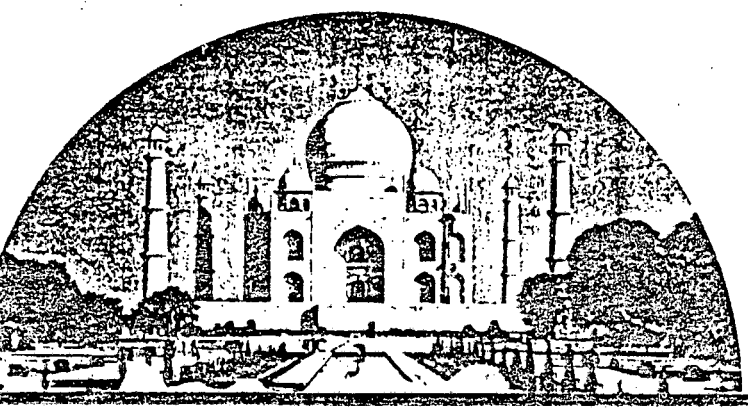
[8] DELEUZE-GUATTARI, op.cit., 83-84.

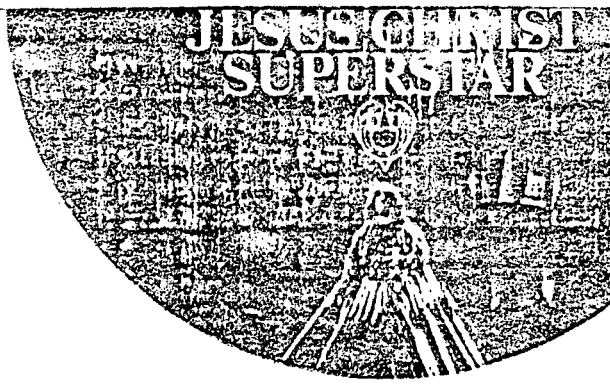
[9] DELEUZE-GUATTARI, op.cit., 140.

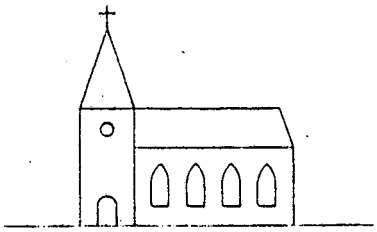
[10] Karl JASPERS, "Strindberg y van Gogh", cit. en DELEUZE-GUATTARI, op.cit., 40. Ver, en JENCKS, "El lenguaje de la arquitectura posmoderna": "Los edificios más representativos del posmodernismo presentan una dualidad muy clara, una esquizofrenia deliberada.", cit. en Gilles LIPOVETSKY, "La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo", 122. (Barcelona, Anagrama, 1986). (1983). (el subrayado es mío).

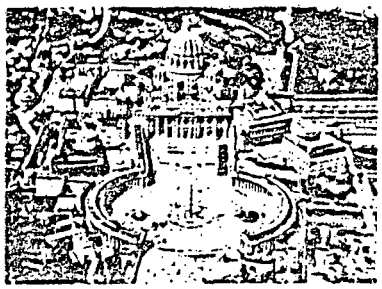

ARISTOTLE ONASSIS

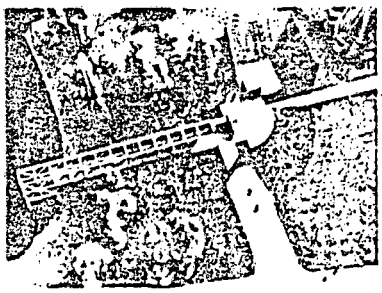

plot plan
1M
section

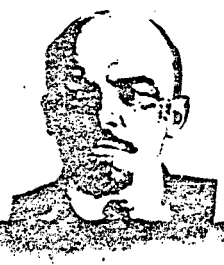


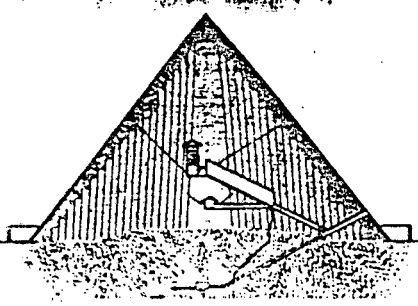

JESUS CHRIST
SUPERSTAR

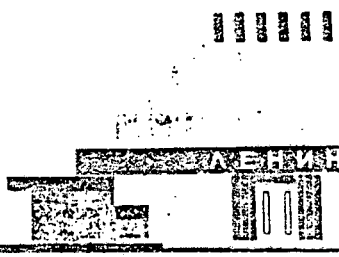











ЛЕНИН

Casa para un superstar

"Un superstar sólo es un auténtico superstar si lo sigue siendo durante siglos. Consecuentemente, la verdadera casa para un superstar debe ser una tumba o un cenotafio. Algunos superstars siguen siendo famosos sin la asistencia de los edificios: César y Cleopatra. Otros lo son solamente por los edificios que los conmemoran: Keops y Mumtaz Mahal. A veces, la casa de un superstar y el culto a ese superstar forman una simbiosis, como en el caso de la tumba de Lenin o en las iglesias cristianas, que son casas de Dios o de Cristo. (Cada arquitecto que diseña una iglesia diseña una casa para Jesucristo superstar.)

Seguí el consejo del jurado en un aspecto: seleccioné un superstar -Aristóteles Onassis- de su lista. No he seguido el consejo del jurado en otro aspecto, porque no estoy de acuerdo con él cuando dice que "es inútil insistir en que él o ella viven en un piso o en una casa que no son mayores que un cuarto de baño." Mi diseño es una casa para Aristóteles Onassis como superstar en el sentido que explicaba al comienzo de estas notas. Onassis podría haber deseado algo en el estilo del Taj Mahal. Yo podría haber diseñado uno nuevo para él, pero para el diseño de un edificio así, un premio de un millón de yen es demasiado pequeño. Si se desea una casa así, puede ser copiada del Taj Mahal que ya existe; y el superstar puede ser enterrado ahí."[12]

Si en el "Verkehrsbüro" encontrábamos la alusión más explícita a Magritte, he aquí el proyecto más decididamente loosiano de Hollein. Y, como sucedía con Magritte, Loos es otra referencia constante para Hans Hollein. Gestos loosianos en el proyecto de la casa para un Superstar son:

1. La negativa a aceptar la moda, y la aspiración a lo eterno. Sólo considerar auténtico superstar a aquél que lo sea durante siglos. (Y, al escoger a Onassis, que ya está enterrado en el olvido, Hollein demuestra su desprecio por lo perecedero del título de "superstar".) La oposición loosiana entre la casa -la vida- y el arte parece resonar ahí. Hollein diseña la "casa para el pobre superstar", que al estar completo, está acabado.

2. La voluntad de desvelar las condiciones de trabajo con las que no está de acuerdo: ¿por qué mayor que

---

[11] BARTHES, op.cit., 13-14.

[12] HOLLEIN, Proyecto para el concurso "House for a Superstar" (1975), en "Japan Architect", Feb. 1976.

un cuarto de baño, si no lo son, por ejemplo, las "cápsulas espaciales"? ¿Por qué dar por supuesto nada, por ejemplo que el superstar deba estar vivo?

3. La negativa -por motivos puramente económicos- a repetir algo que ya está hecho: el Taj Mahal. El auténtico se acepta, "el hombre moderno utiliza los ornamentos de tiempos pasados o lugares remotos como le da la gana...", pero Hollein, que como Loos, no es partidario del trabajo excesivo, y menos en lo que se refiere a él mismo, se niega a hacer, por ese precio, algo en el estilo del Taj Mahal. El tiempo dedicado a la creación de nuevos ornamentos es tiempo de trabajo perdido, y debe ahorrarse, viene a decir Hollein.

4. La desconfianza en el dibujo de arquitectura, y con ella el convencimiento de que arquitectura y dibujo son actividades completamente diversas. "...un buen dibujante puede ser un pésimo arquitecto, y viceversa...".

5. Una ambigüedad de fondo: si todo el concurso le parece tan ridículo y equivocado, ¿por qué participa en él? Y ese proyecto no es una "declaración de principios"; si así fuera, Hollein habría seguido publicando ese trabajo, cosa que no hace.

"Comentario del jurado:

La definición de un superstar es muy clara en esta propuesta. Se hace mención de las tumbas y cenotafios para figuras como César, Cristo, Lenin y Keops. La casa para un superstar muerto se define como una tumba o un cenotafio. El concursante ha seleccionado a Aristóteles Onassis de la lista que yo presenté en mis instrucciones y ha propuesto enterrar al último magnate griego en el Taj Mahal. El ha diseñado sólamente un ataúd (a causa del importe limitado del premio en metálico que se ofrece en este concurso) y sugiere que el Taj Mahal existente puede ser copiado. El irónico diseño de un ataúd es suficientemente convincente a la luz de la clara teoría presentada en la propuesta. La concentración es tan grande que no se puede pedir más.

Considerando la claridad de la propuesta, debo, por lo menos, considerar ese proyecto como un comentario al tema del concurso. Esa impresión se intensifica porque Hollein usa consistentemente los temas de la muerte y las tumbas. Sospecho que presentando esa propuesta ha sonreído pensando que me ha desconcertado. A pesar de eso he premiado sin dudar esta propuesta porque representa la inalterable y absoluta declaración de su diseñador y lo hermético de su metodología.

En su propuesta siento algo del pensamiento sólido y compacto que puede encontrarse en la filosofía (tructas) (sic) de Witgenstein (sic). En este caso, la filosofía no puede desmoronarse, puesto que el diseñador propone enterrarla. Pero finalmente incluso Witgenstein (sic) evolucionó hacia el mundo abierto del lenguaje cotidiano. Los superstars también pueden ser exhumados y arrastrados al mundo que controla el habla cotidiana. Yo creo que los superstars -poseedores de la doble personalidad de la imagen vacía y de ser seres humanos actualmente vivos- deberían ser llevados a la clase de espacios que nosotros conocemos en nuestra vida cotidiana."[13]

[13] Arata ISOZAKI, Jurado del concurso "House for a Superstar", en "Japan Architect", op.cit.

Hollein y Viena

"Mientras que Holzbauer no supera ciertos confines semánticos, y por tanto no se vuelve vinculante, sino que está también abierto, Hollein parece extraer estímulos creativos de la paradójica conexión de un conocimiento íntimo y, al mismo tiempo, la distancia de Viena. En él, eso se debe, sin duda, a la experiencia del pluralismo estilístico americano y al tratar con mano ligera los fenómenos arquitectónicos; de todas formas, sin el espectro semántico del historicismo vienés y de la Secesión, y sin su precisión estética, su obra sería impensable. Su dilatación teóricamente insostenible, casi tautológica, del concepto de la arquitectura -"todo es arquitectura"- se demuestra como un vehículo fructífero de la primera crítica funcionalista. Para hacer justicia a Hollein no se puede prescindir de la realidad vienesa. Hay aquí una tradición demasiado vieja y una sensibilidad demasiado desarrollada frente al escenario arquitectónico como contra-realidad o realidad substitutiva. Ya a partir de barroco -y tal vez antes-, surgiendo de la represión de la literatura por los Habsburgo, la ambivalencia de los medios música y arquitectura había sido utilizado en modo privilegiado respecto a la puesta en escena de realidades aparentes y llega a reflejar condiciones psíquicas colectivas e individuales. Los cortejos fúnebres y las procesiones de los Habsburgo habían anticipado la puesta en escena de la superación del mundo aristocrático-altoburgués que precedió a la primera guerra mundial y que se reflejó en el plano estético al interno de la secesión vienesa. Esto es, Viena tenía una tradición de superación estética de la realidad, una larga práctica de destrucción "culinaria". Los métodos del montaje, del collage, del extrañamiento, de la cita desvalorizadora y desarmante no se cultivan sólo en el lenguaje.

Hans Hollein parece no sólo incorporar esa tradición, sus obras, vistas en un aspecto extremo, son, para los vieneses, la no aceptada confirmación de una situación inmutada. Los fondos se vuelven de nuevo visibles, él posee los instrumentos para evidenciarlos. ¿O acaso la oficina de viajes es algo diferente de la tematización visual de la satisfacción de necesidades simples en sí mismas, representadas por la misión de dar informaciones y billetes de viaje? Pero lo que para muchos es inquietante es que la elaboración estética del tema no ilustra el contenido de manera reductiva, sino el propio tema con todas sus facetas. No se trata, de hecho, de informaciones y billetes de viaje, sino de ilusiones, de deseos, de sueños y también de clichés sobre las metas de los viajes. El cliente entra en un mundo de referencias y de ilusiones, ningún objeto es lo que es. La propia sala no

es la de una agencia de viajes, sino la nave de una estación ferroviaria, o al menos provoca esa asociación. Las alusiones tienen los más diversos grados de inmediatez, van de la banal legibilidad del escudo de compañía aérea (águila), de compañía naviera (borda), hasta el mostrador para las entradas de teatro (pieza móvil de escenario- el estudioso debe adivinar el motivo) hasta las más sutiles referencias a Egipto, a Grecia, a la India. Ilusión y orientación, información y aprendizaje se mezclan mientras el dinero pasa a través de una reja de Rolls-Royce -una confianza con la clientela".[14]

En "L'architecture dans le boudoir"[15], Manfredo Tafuri emplea una consideración de Michel Foucault para señalar una característica de la arquitectura del "movimiento moderno" que puede, en su opinión, mencionarse también para Hollein. Se trata de una consideración sobre las relaciones entre diversos modos de uso del lenguaje, entre diversos discursos: "es pot sospitar que hi ha, molt regularment en les societats, una mena de desnivellació entre els discursos: els discursos que "es diuen" al pas dels dies i dels bescanvis, i que passen amb l'acte mateix que els ha pronunciat; i els discursos que són a l'origen d'un cert nombre d'actes nous de paraules que els reprenen, els transformen o parlen d'ells; en un mot, els discursos que, indefinidament, més enllà de llur formulació, <u>són dits</u>, romanen dits, i resten encara per dir."[16] Se trata, podríamos decir, de discursos "cómicos", que "se dicen", y de discursos "trágicos", que "están dichos". Y, continúa Foucault, "l'esborrament radical d'aquesta desnivellació mai no pot ser sinó joc, utopia o angoixa."[17] Juego, utopía o angustia: las características del discurso que quiera anular el desnivel entre lo que "se dice" y lo "dicho", entre la comedia y la tragedia. "Joc a la manera de Borges d'un comentari que no serà altra cosa que la reaparició mot per mot (però aquesta vegada solemnial i esperada) d'allò que comenta i, encara, joc d'una crítica que parlaria fins a l'infinit d'una obra que no existeix. Somni líric d'un discurs que torna a néixer en cadascun dels seus punts absolutament nou i innocent, i que reapareix incessantment, en completa frescor, a partir de les coses, dels sentiments o dels pensaments. Angoixa

---

[14] Friedrich ACHLEITNER, "Posizioni Viennesi. Con particolare riguardo al problema della transformazione degli ambienti storici", en "Lotus..., op.cit., 9.

[15] TAFURI, "L'architecture..., op.cit., 349-351.

[16] FOUCAULT, "L'ordre..., op.cit., 115.

d'aquell malalt de Janet per a qui el més mínim enunciat era com "paraula d'Evangeli", celant inesgotables tresors de sentit i mereixent de ser indefinidament rellançat, recomençat, comentat..."[18]

Juego, utopía y angustia: la arquitectura moderna y postmoderna. Un pequeño paso más respecto de la fórmula de Friedrich, del arte como "juego serio"[19]... "ma si trata sempre di un "comico che non fa ridere", di "gioco come utopia e angoscia"."[20]

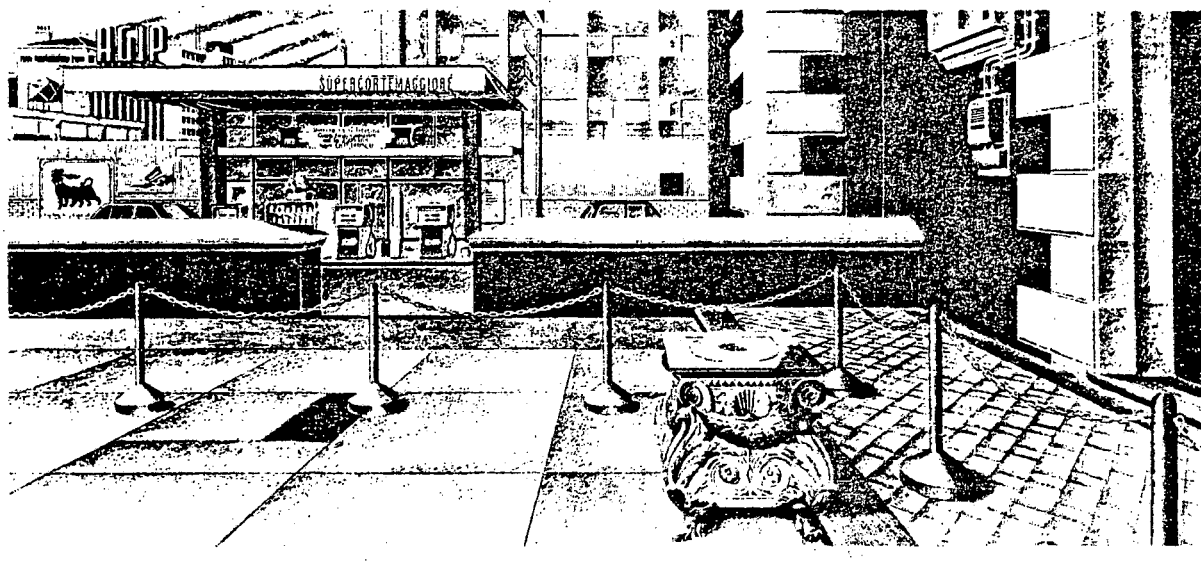
---

[17] FOUCAULT, ibidem.

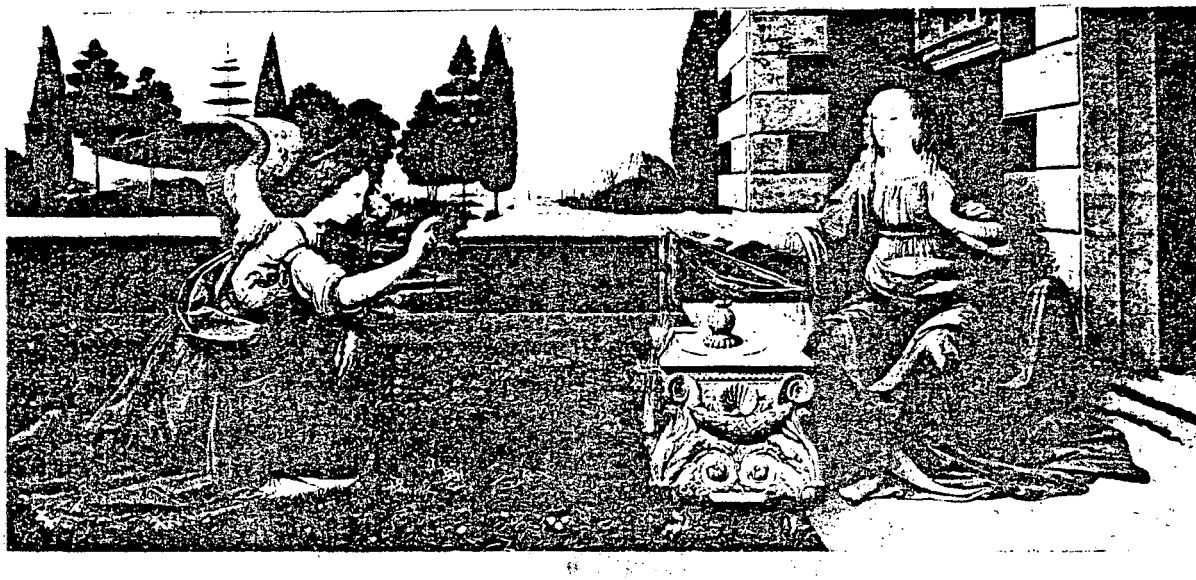
[18] FOUCAULT, op.cit., 115-116.

[19] Cf. supra, II, 203.

[20] TAFURI, op.cit., 351. Y esa es también la "ironía" de Hollein. Ver al respecto Joseph RYKWERT, "Irony: Hollein's General Approach", en "a+u", op.cit.



ICH HABE DEN PLATZ GEFUNDEN



LEONARDO: VERKÜNDIGUNG

Max Peintner: "Ewigkeit im Tagbau"

El libro, publicado en 1977[21], que contiene los dibujos de Max Peintner tiene un título de difícil traducción: "Ewigkeit im Tagbau". Una traducción literal sería: "Eternidad en la construcción a cielo abierto", o, tal vez, "eternidad en el tajo". Pero con esas traducciones perderíamos el doble sentido de "Tagbau": "Tag-bau", "día-construcción". "Eternidad en la construcción del día". Más arriba pueden encontrarse algunas reflexiones sobre esa construcción temporal[22], que he considerado característica de lo tragicómico.

> "No puedes sangrar, no puedes herirte, no ves nada hacia ningún lado, no puedes ir a ningún sitio y no necesitas nada, donde estás, lo sabes ya todo desde un principio, porque nada te repugna, no hay nada que quisieras saber, y no envejeces.
>
> Tengo miedo; lo hago todo nuevo. En todo el mundo no hay ningún lugar para no estar muerto, cuando uno ya se ha muerto. Los sueños del verano en el verano. Ahora es eterno."[23]

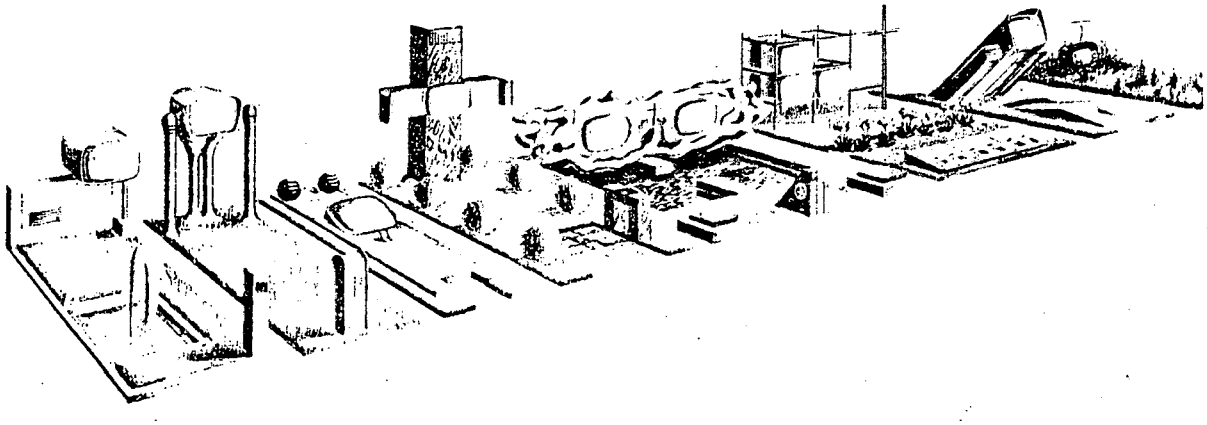
"Jetzt ist Ewig". Miremos el dibujo de Peintner titulado "yo he encontrado el sitio". Es un dibujo que no se muestra sólo, que debe ir acompañado de una reproducción de un cuadro de Leonardo -"La Anunciación"-, que no alcanza la totalidad de su sentido más que en compañía de ese cuadro. En el dibujo de Peintner se han conservado parte de los elementos del cuadro de Leonardo (el edificio de la derecha, la urna que se encuentra entre la virgen y el ángel, el pretil que separa el jardín del primer plano del fondo...), pero, en cambio, han desaparecido la acción y sus figuras, y ha desaparecido la naturaleza, que ha sido sustituida por un lugar urbano contemporáneo. Peintner utiliza ahí el efecto del extrañamiento, ha arrancado un fragmento de una realidad y lo ha incluído abruptamente en otra. Al mismo tiempo, es un dibujo en el que el pasado aparece en el presente, pero como resto, como ruina, como resultado de una decadencia que en el presente se insinúa ya como por-venir.

---

[21] Max PEINTNER, "Ewigkeit im Tagbau", (Linz, neue texte, 1977).

[22] Cf. supra, II, 274 y ss.

[23] PEINTNER, op.cit., 77.



FRIEDHOF MIT AUDIOVISUELLEN GRABSTEINEN. Auf den Bildschirmen sog. „Survival-Films": die Verstorbenen in ihren Lieblingsrollen zu Lebzeiten. Inbetriebnahme durch Münzeinwurf, Schlüssel oder Einstellen einer Codenummer. Bedienungsgerät in der Regel auf dem Vorderteil des Grabes. Ton: Kopfhörer im Bedienungsgerät oder Stereolautsprecher (2., 3. und 4. Grab von links, vorletztes Grab). Im letzten Drittel der Reihe ein Familiengrab im Baukastensystem. Ausbaumöglichkeit: dreidimensionales Überleben durch Farbholographie.

Falsa arqueología, ante-presente, "mal de Hoffmann", tales son las cuestiones y mecanismos de ese dibujo. "Yo" he encontrado el sitio, no "se" ha encontrado el sitio: es un matiz importante, "Blanchot distingue (y Deleuze y Guattari nos lo recuerdan) este carácter doble, estos dos aspectos irreductibles de la muerte, uno bajo el cual el sujeto aparente no cesa de vivir y de viajar como Se -"no se cesa y no se acaba de morir"- y el otro bajo el cual este mismo sujeto, fijado como Yo, muere efectivamente, es decir, cesa por fin de morir pues acaba por morir, en la realidad de un último instante que lo fija así como Yo aunque deshaciendo la intensidad, llevándola al cero que la envuelve."[24]

"Jetzt ist Ewig". Ese es uno de los temas del libro de Peintner. Pero, en cualquier caso, el autor explica mejor que nadie de qué trata su libro:

> "La salvación en el presente, el amor según mi leal saber y entender son un tema de este libro. El otro es el regatear con el buen Dios sobre si él existe o no: ¿con qué derecho debo yo, debes tú ser feliz, cuando otros son ciegos o tullidos, mueren de hambre, tienen cáncer o lepra o, sencillamente, tienen demasiado poco dinero para una casa de más de seis o veinte o cuarenta metros cuadrados?"[25]

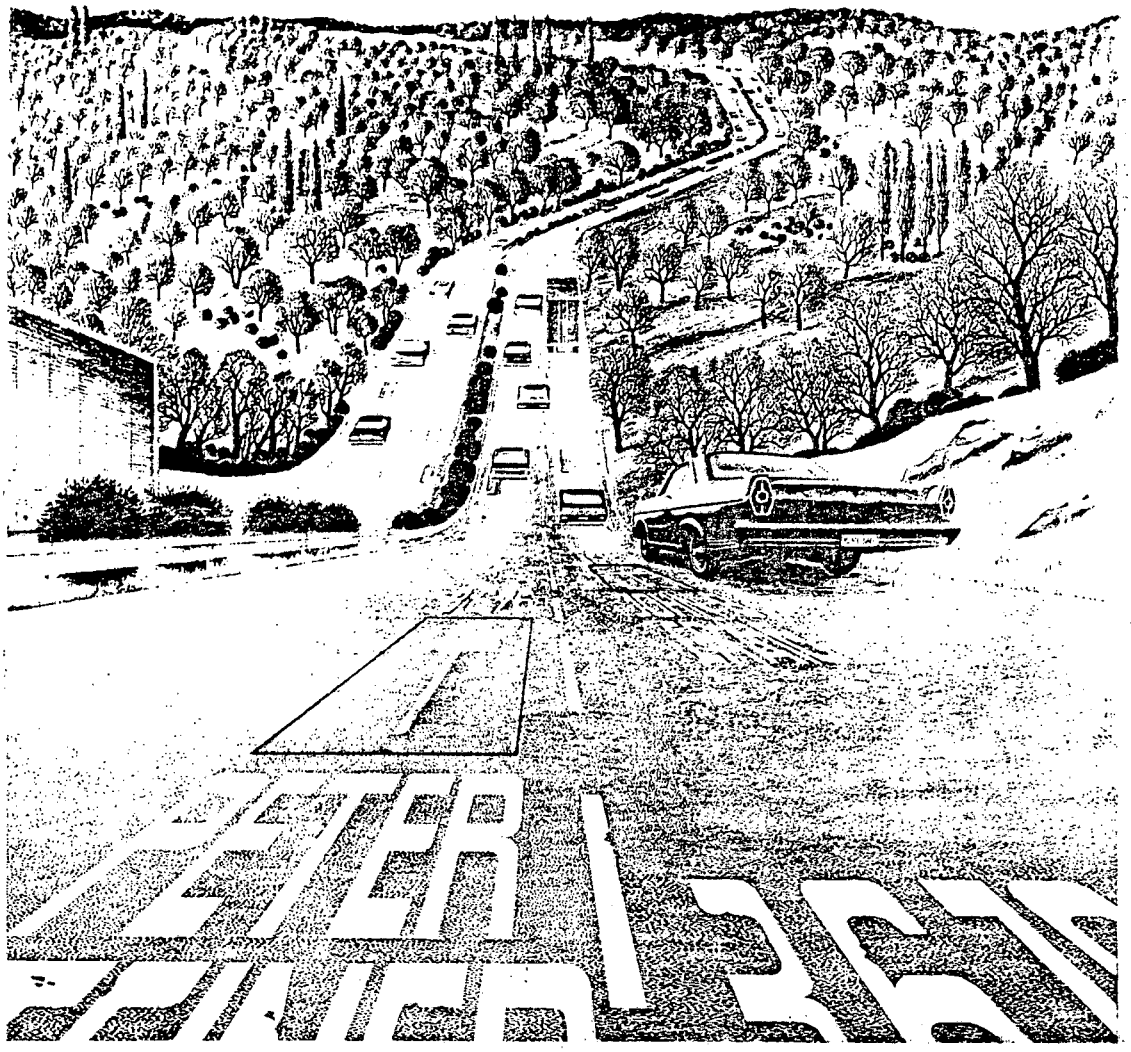
El de Peintner es un libro indudablemente siniestro, deprimente, neurótico: "la universal efusión del instinto de muerte -la depresión, la culpabilidad utilizada como medio de contagio, el beso del vampiro: ¿no tienes vergüenza de ser feliz? toma ejemplo de mí, no te soltaré hasta que también digas "es culpa mía", ¡ay! innoble contagio de los depresivos, la neurosis como única enfermedad, que consiste en volver enfermos a los otros..."[26] Es neurótico, sobre todo, en sus textos, que oscilan irremediablemente entre la nostalgia, la depresión y la mala conciencia. Y, en cambio, muchos de sus dibujos parecen chistes surrealistas, las más de las veces sobre la tecnología más desarrollada del mundo contemporáneo. Algo que ya hemos podido ver en Hollein: querría haber hecho una exposición sobre la arquitectura de la tecnología -la arquitectura "high-tech", dirían los pedantes- y le ha salido una exposición sobre la muerte. Es una situación característica de los años setenta, en los que parece haber

---

[24] BLANCHOT, cit. en DELEUZE-GUATTARI, op.cit., 341.

[25] PEINTNER, op.cit., 7.

[26] DELEUZE-GUATTARI, op.cit., 277.



AUTOBAHNGRÄBER: *Wenn der Baum fällt, er falle gegen Mittag oder Mitternacht, auf welchen Ort er fällt, da wird er liegen*

desaparecido cualquier optimismo de los relatos de ciencia-ficción. Películas como "Blade Runner" o "Brazil" son explícitas al respecto.

Miremos dibujos como el titulado "Tumbas de autopista" o el titulado "Panteón familiar como piscina provisional". ¿Humor negro? No, no tienen ninguna gracia. Resultan demasiado familiares, demasiado próximas las escenas de esos dibujos. No hay el componente de la excepcionalidad que permite la aparición del humor negro. Todo es ahí perfectamente normal, no hay nada fuera de sitio, todo es cotidiano, incluso demasiado normal. Además, ese dibujo cuidado, relamido, de escolar aplicado los hace más inquietantes todavía. Ninguna violencia, perfecta normalidad. Esos dibujos tienen la cualidad que Foucault reconocía en "Hitler", de Syberberg: "no trivializa el horror, sino que muestra la ignominia de lo trivial". Por eso son escalofriantes. Y también porque Peintner mantiene un compromiso muy íntimo con ellos. Véase el dibujo "Mein eigenes Fesselgrab", "mi propia tumba cautiva": sólo falta añadirle una fecha, todo lo demás ya está dado.

La muerte, como obsesión, preside la obra de Peintner: Je rappellerai brièvement la théorie hégélienne de la mort de l'art; elle est connue, elle est célèbre et peu étudiée. Selon cette théorie qui se trouve dans "L'Esthétique" et aussi dans "La Phénoménologie de l'esprit" de Hegel, il n'y a pas seulement absorption de l'art dans le système philosophique politique (c'est-à-dire l'hégélianisme). Il y a l'idée que l'art vit et comme tout ce qui vit, il disparaîtra après une histoire comportant une ascension et un déclin. L'art, comme tout ce qui existe, sera dépassé. Mais il y a quelque chose de plus précis encore dans la thèse hégélienne: l'idée du romantisme comme apogée de l'art, comme splendeur de l'art et en même temps comme annonce de sa fin. En résumant la pensée hégélienne, je dirais que la mort de l'art s'annonce dans l'art de la mort, dans l'art qui a pour thème fondamental la mort."[27] Porque la respuesta que suscita inmediatamente la "fiesta fúnebre"[28] de esos dibujos de Peintner vendría a ser del orden de: "Mierda para todo tu

---

[27] Henri LEFEBVRE, "De la littérature et de l'art modernes considérés comme processus de destruction et d'auto-destruction de l'art" (1967), en LEFEBVRE, "Au-delà du structuralisme", 243-244. (Paris, Anthropos, 1971).

[28] LEFEBVRE, op.cit., 243.

[29] DELEUZE-GUATTARI, op.cit., 345.

teatro mortífero, imaginario o simbólico. ¿Qué pide el esquizoanálisis? Nada más que algo de verdadera relación con el exterior, algo de realidad real. Además, reclamamos el derecho a una ligereza y a una incompetencia radicales, el de entrar en el despacho del analista y decir que eso sienta mal en tí. Se huele la gran muerte y el pequeño yo." [29]

Thomas Bernhard: "Corrección"

"Una lucha contra la muerte que, sin embargo, no es una lucha por la vida": Así definía Félix de Azúa[30] la actitud de Thomas Bernhard, tal como queda descrita en su autobiografía, que muestra al fascinante aguafiestas, que no tiene reparo en describirse a sí mismo como un incordio: "Mi existencia, durante toda mi vida, ha molestado siempre. Siempre he molestado, y siempre he irritado. Todo lo que escribo, todo lo que hago, es molestia e irritación. Toda mi vida como existencia no es otra cosa que un molestar y un irritar ininterrumpidos..."[31] La fórmula de Bernhard es verdaderamente sencilla, de ahí su contundencia. Se trata, simplemente, de hacer siempre lo contrario, de ir siempre en la dirección opuesta[32]. De ir, sobre todo, en contra de sí mismo, en la dirección opuesta: "Sólo porque me opongo a mí mismo y, realmente, estoy siempre en contra de mí, soy capaz de ser."[33]

Bernhard agua todas las fiestas: la educación -"el gigantesco sistema escolar que devora hombres de forma incesante e inexorable"[34]- la familia -"¿qué estar juntos no es un error, qué matrimonio no es un matrimonio totalmente erróneo, trastocado...?[35], "No hay, en absoluto, padres, sólo hay delincuentes como productores de nuevos seres humanos..."[36] -la amistad -"¿qué amistad no es un sofisma...?"[37] "Sólo enemigos, dijo al parecer, porque incluso los amigos no eran más que enemigos..."[38]... por no mencionar sus opiniones sobre la administración de justicia o sobre el Estado...[39]

---

[30] Félix de AZUA, "Cinco novelas del invierno humano. La fiebre Bernhard en España", en "El Pais", 30.1.1986.

[31] BERNHARD, "El sótano", 37. (Barcelona, Anagrama, 1984). (1976).

[32] BERNHARD, op.cit., 9, 18-19.

[33] BERNHARD, op.cit., 128.

[34] BERNHARD, op.cit., 106

[35] BERNHARD, "La calera", op.cit., 155.

[36] BERNHARD, "Die Ursache. Eine Andeutung", 61. (Salzburg, Residenz Verlag, 1975).

Recordemos la novela titulada "Corrección". Quien la narra examina y ordena la buhardilla en la que ha vivido un amigo suyo hasta su suicidio. Ese amigo ha dedicado todo el tiempo anterior a su muerte a la construcción de una casa para su hermana, un Cono levantado en el bosque de Kobernauss: "Y a quien dice que construye el Cono para su hermana en el centro del bosque de Kobernauss... un Cono, en el que su hermana tendrá que vivir y ser feliz en el porvenir, en la felicidad suprema..." (312-313) "Construir es la más hermosa, la suprema satisfacción, suprema satisfacción subrayado... el precio de una construcción así, como obra de arte, que es nuestra propia construcción y la única en el mundo, sólo puede serlo todo, todo subrayado." (242-243). Aquel cono que "se atenía a todas las reglas y era totalmente funcional, lo que es el mayor elogio para una construcción" (46) se cobra, en el momento de su terminación, el precio previsto: "comprobé que el efecto del Cono en mi hermana era un efecto aniquilador. Lo que siguió fue una sucesión de horrores... morirse lentamente, encerrarse en su enfermedad mortal..." (319). Varios temas obsesivos recorren esa obra: en primer lugar, el suicidio, "la verdadera corrección esencial" (291). Pero también la idea de que "todo hombre tiene una idea que en definitiva lo mata lentamente..." (111). Y también la idea de que "toda corrección es destrucción, aniquilación..." (318). Y también la identificación entre porvenir, felicidad suprema y muerte. Son todas ellas ideas repetidas en el conjunto de la obra de Bernhard que, en este caso concreto, se doblan con una curiosa -y loosiana- reflexión sobre la "inhabitabilidad" del arte, sobre el poder

---

[37] BERNHARD, "La calera", op.cit., 155.

[38] BERNHARD, "La calera", op.cit., 203.

[39] Una excepción obligada: oigamos lo que le hace decir a uno de sus personajes sobre los arquitectos: "él odiaba las palabras arquitecto o arquitectura... Gentuza profesional, así llamados arquitectos, charlatanes intelectuales, así Roithamer, explotadores de los que construyen, imbéciles, estupidez de hormigón armado... ¡No podemos defendernos de la aniquilación de la superficie de la tierra por los arquitectos!... De James Gandon, por ejemplo, de Sir John Soane, de John Nash, etcétera, no han oído hablar jamás... Cuando sólo esbozamos, ellos desintegran ya. Nada de los escritos de Neutra, todo de Mies van der Rohe, nada y todo subrayados..." (BERNHARD, "Corrección" (Madrid, Alianza, 1983). (1975).)

destructivo de la perfección. Una reflexión sobre la que se proyecta la sombra de la casa de la hermana de Wittgenstein.

Pero hay "otro" Bernhard, el que se asoma de cuando en cuando en su autobiografía. Y es ése otro -o, mejor, la coexistencia de los dos- lo más apasionante del personaje. El Bernhard que decide abandonar el camino de la escuela y meterse a trabajar de aprendiz en la "antesala del infierno" [40], obsesionado porque "quise ser útil, fui útil, y se apreció mi utilidad..."[41], el "superviviente"[42], que ha decidido que "Ahora quiero vivir... No quiero morir, pienso, Ahora no..."[43].

Otro Bernhard: "No puedo negar que también yo he llevado siempre dos existencias, una que es la que está más próxima a la verdad y a la que, realmente, tengo derecho a calificar de realidad, y otra fingida, las dos juntas han producido con el tiempo una existencia que me mantiene con vida, alternativamente, unas veces domina una y otras la otra, pero, bien entendido, las vivo siempre las dos. Hasta hoy."[44]

Otro Bernhard que no justifica su inactividad con su pesimismo, sino que huye de ella: "En el fondo, el sábado es un día temido, mucho más temido aún que el domingo, porque el sábado sabe todo el mundo que queda el domingo aún, y el domingo es el día más horrible, pero después del domingo viene el lunes, que es un día laborable, y eso hace soportable el domingo. El sábado es terrible, el domingo horrible, el lunes es un alivio. Todo lo demás es una afirmación malévola y estúpida."[45] Un Bernhard revolucionario, que cree que "el sistema de enseñanza debe cambiarse desde su base, no basta con cambiar siempre algo aquí y allí, todo debe cambiarse en nuestro sistema educativo..."[46], y que comenzó ese cambió en una decisión repentina que le hizo tomar el camino de la escuela en la dirección opuesta.[47]

---

[40] BERNHARD, "El sótano", op.cit.

[41] BERNHARD, op.cit., 15.

[42] BERNHARD, op.cit., 129.

[43] BERNHARD, "El aliento. Una decisión", 20. (Barcelona, Anagrama, 1985). (1978).

[44] BERNHARD, "El sótano", op.cit., 131.

Otro Bernhard capaz de despertar nuestras simpatías y de escribir una deslumbrante descripción de sí mismo, de la que me interesa subrayar las meditaciones acerca del género de su peripecia y que paso a transcribir:

"¿Soy una pieza o una víctima de la máquina de la existencia que gira cada vez más aprisa, fracturando y triturando cuanto hay en ella?, me pregunto. No hay respuesta. Mi carácter es todos los caracteres reunidos, mis deseos son todos los deseos reunidos, mis esperanzas, mis deseperaciones, mis conmociones. Sólo el disimulo me salva temporalmente y luego, otra vez lo contrario del disimulo. A dondequiera que huyamos, nos encontramos con la incompetencia. La carrera del que huye corresponde a su estado de ánimo. Lo vemos huyendo constantemente y no sabemos de qué huye, aunque parece que huyera de todo y ante todo. El hombre se escapa desde el primer instante de la vida, que conoce desde el primer instante, porque la conoce, a la muerte, que no conoce. Todos nos escapamos durante toda la vida y sin desviarnos, en la misma dirección. El teatro que inauguré con cuatro y con cinco y con seis años de edad para toda la vida es ya un escenario encaprichado con cientos de miles de personajes, las representaciones han mejorado desde la fecha del estreno, se han cambiado los accesorios, los comediantes que no comprenden la comedia que se representa son despedidos, así ha sido siempre. Cada uno de esos personajes soy yo, todos esos accesorios soy yo, el director soy yo. ¿Y el público? Podemos ampliar el escenario hasta el infinito, o reducirlo al cajón de vistas de nuestra propia mente. Es buena cosa que hayamos tenido siempre una forma irónica de considerar las cosas, por serio que haya sido siempre todo para nosotros. Nosotros soy yo. Hemos desmontado todos los prejuicios para volver a montarlos, ampliados, nos hemos permitido ese lujo. Entendemos lo que quiere decir la gente cuando hable de altanería, arrogancia, presunción. Es verdad lo que se dice, porque todo es verdad, y no hay que retirar nada de lo dicho, pagarés y vergüenza, hacemos frente a todos nuestros compromisos. Nada de lo que nos predijeron ha ocurrido. Lo que nos fingieron se ha revelado hace mucho como engaño. Estábamos obsesionados por ideas y nos entregamos a la demencia y el volverse loco, y ha

---

[45] BERNHARD, op.cit., 77.

[46] BERNHARD, "Die Ursache", op.cit., 92-93.

[47] El subtítulo de "El sótano": "Eine Entziehung", una retirada, una supresión, una "desducación". Y el de "El aliento": una decisión. Vivir, y oponerse.

resultado rentable. ¿Adónde hubiéramos ido a parar si hubiésemos hecho caso a las personas que eran para nosotros lo que se llama más próximas? El hacer siempre lo contrario produjo esta evolución posiblemente ridícula, pero, como puede verse, viable. Y aunque no fuera más que una pesadilla, valía la pena. A veces pretendemos que es una tragedia, a veces lo contrario, y decimos, una comedia es lo que es, y no podemos decir, ahora es una tragedia, ahora es una comedia. En cualquier caso, los actores están convencidos de la falta de sentido de mi tragedia, como también de mi comedia. Y los actores tienen siempre razón. Cuando habíamos dispuesto una entrada por la izquierda, fue una entrada por la derecha, y a la inversa, pero eso no lo vieron, y se les escapó lo esencial de nuestra representación. No entienden lo que se representa, porque yo mismo no entiendo lo que se representa. Mirar las cartas de un loco, ¿de qué sirve? Aunque él no pretenda de sí mismo que no está loco. Un niño es siempre un director de teatro, y yo fui, muy temprano ya, un director de teatro. Primero representé una tragedia al ciento por ciento y luego una comedia y luego otra vez una tragedia, y luego se mezcló el espectáculo, no puede saberse ya si es una tragedia o una comedia. Eso desconcierta a los espectadores. Me han aplaudido, pero ahora lo lamentan. Han guardado silencio y me han difamado, pero ahora lo lamentan. Siempre vamos por delante de nosotros mismos, y no sabemos si tenemos que aplaudir o no. Nuestro estado mental es imprevisible. Lo somos todo y no somos nada. Exactamente a la mitad pereceremos sin duda alguna, más temprano o más tarde. Todo lo demás es una afirmación estúpida."[48]

[48] BERNHARD, "El sótano", op.cit., 134-136.

II.3

II.3.1

ARTE Y ANTI-ARTE: LA PARADOJA DE LAS VANGUARDIAS

Primer intento[1]:

"¿Cómo empezar? Los americanos dicen que hay que empezar siempre contando un chiste, para relajar el ambiente, y pasar luego a las cosas serias. Lo gracioso tiene mala fama. Se asocia con lo intrascendente, con lo que no tiene importancia. Claro que tal vez esas consideraciones y esos mecanismos estén variando sin que nos hayamos dado cuenta. Cuando -hará más o menos un año- el presidente de los Estados Unidos comenzó un discurso radiofónico diciendo que había declarado la guerra a los comunistas y que los bombardeos iban a empezar en cinco minutos, ¿estaba contando un chiste o diciendo lo verdaderamente importante de su discurso? Por lo demás, ¿por qué ha llegado a presidente un actor? ¿no será por que era el que contaba los mejores chistes antes de empezar sus discursos?

Tal vez, lo único importante acabe siendo ese chiste que se cuenta al empezar a hablar. Si creemos a Freud, el chiste deja de alguna forma aflorar el subsconciente. O el preconsciente, aquella parte no conscientemente controlada de nuestra mente en la que se contienen nuestros prejuicios, nuestras obligaciones sociales.[2] Parece comúnmente admitido que no todos los pueblos, no todas las culturas ríen de lo mismo, que el humor y lo gracioso están históricamente determinados. Y, en cambio, suele tenderse a pensar que no pasa lo mismo con lo trágico o con lo triste, como si el llanto se produjera siempre y en cualquier lugar por unos únicos mecanismos constantes, a-históricos. ¿Es esa idea un error? Vamos a intentar comprobarlo con una narración que nos sirva para empezar, como el chiste de los discursos americanos, pero exactamente al revés. Probemos a empezar con lo más triste, lo más serio, y después nos ocuparemos con las cosas menos

---

[1] Lo que sigue es el texto de la conferencia leída por M. Usandizaga el 3.12.1985 en la galería C.R.C. de Barcelona.

[2] Para la diferencia entre inconsciente y preconsciente, ver DELEUZE-GUATTARI, op.cit., 264-265. Sobre la pertenencia del proceso cómico al preconsciente, ver FREUD, op.cit., 1157.

importantes, más graciosas, si es que eso es posible. Porque si de lo que se trata es verdaderamente de relajar, de hacer pasar un rato agradable, parecería razonable hacerlo así. Empezar con lo malo y guardarse las cosas placenteras para el final. A fin de cuentas, vamos a ordenar el discurso tal como lo hace Reagan. Y a recordar, con Sánchez Ferlosio, la importancia del orden de aparición de los personajes en la narración.[3]

Vamos con esa historia trágica (he estado a punto de decir "historieta trágica", pero el diminutivo habría acabado con lo trágico, igual que al tomar asiento: no se puede resultar trágico estando sentado ni hablando con diminutivos)[4] El día tres de Noviembre de 1893, el paquebote "Cabo Machichaco" se encontraba anclado en el puerto de Santander cuando se declaró un incendio a bordo, que por el fuerte viento que soplaba alcanzó pronto una considerable importancia. Mucha gente se congregó en el muelle para observar el incendio, que constituía una atractiva interrupción de la vida cotidiana de la ciudad.

Gran número de santanderinos seguía con atención desde el muelle los trabajos de los bomberos y sus esfuerzos, aunados con los de la tripulación del buque en llamas, para apagar el incendio. Pero quiso la desgracia que aquel barco no cargase realmente la mercancía consignada oficialmente, sino un cargamento de contrabando, cuya composición conocían muy pocos: cientos de quilos de explosivos y dinamita. La explosión fué, además de inesperada, terrible. Produjo un número incontable de muertos y centenares de desaparecidos, muchos cadáveres completamente destrozados e irreconocibles flotaban en la bahía o yacían en el muelle del puerto.

Para guardar el recuerdo imperecedero de aquella terrible desgracia, la litografía de Beci, Cifrián, publicó pocos meses más tarde un grabado recordatorio, que muestra la visión frontal de un cenotafio dedicado a los muertos producidos por la explosión. Sobre las lápidas que cierran los nichos representados en el grabado de Beci están grabados los epitafios que un anónimo poeta escribió para las víctimas de la explosión. Sería muy largo -aunque curioso- leerlos todos. Puede bastarnos por ahora con algún ejemplo:

---

[3] SANCHEZ FERLOSIO, op.cit., I, 26-28.

[4] BERGSON, op.cit., 40.

"Murió en su mejor edad,
en la hermosa primavera
Baltasar Escobio, que era
un joven todo bondad;
funesta curiosidad
le arrastró aquel triste día
hacia la fatal bahía
en el preciso momento
de volar el cargamento
que el "Machichaco" traía."

¿Llorar o reir? ¿Cuál era la intención, qué efecto quería producir el autor de esos versos? El piadoso grabado -al menos tal es su aspecto general, si no nos paramos a leer los epitafios-, que pudo durante años verse en muchas casas de Santander, muestra la indudable habilidad del versificador, que no disponía de espacio suficiente para epitafios individuales para todos los fallecidos en la catástrofe. Veamos un ejemplo de esos paradójicos epitafios colectivos, uno de los más brillantes:

"Si esta losa se levanta
surgirán nueve bomberos
demandando justicieros
cuenta de desdicha tanta
saldrán Gerardo Lasanta
Sarabia, Bernó y Ortiz
el capataz Pedro Ruiz
Sánchez, Venero y Tejera,
con Gómez, hoja postrera
de ramo tan infeliz."

El modelo formal para esos epitafios pudieran ser las décimas espinelas del "drama filosófico" de Calderón "La vida es sueño". En los parlamentos de Segismundo puede estar el modelo de esos versos funerarios. Si llamo "drama filosófico" a esa obra de Calderón es por la misma razón por la que renuncio al término "tragedia" para referirme al desastre de la explosión del "Cabo Machichaco". En los dos casos se da una peculiar superposición de los géneros trágico y cómico. Un rasgo característico de la poesía barroca, que parece renacer en tiempos modernos. Escribe José María García Martín, en su introducción a "La vida es sueño", que "esa obra ha sido definida como comedia filosófica, drama filosófico, tragedia a secas o,

---

[5] José María GARCIA MARTIN, "Introducción", en Pedro CALDERON DE LA BARCA, "La vida es sueño", 49. (Madrid, Castalia, 1983).

recientemente, como tragedia de error".[5] Y, en una consideración más general del teatro del Siglo de Oro, ese mismo autor señala la importancia para ese teatro de la "mezcla": "Encontramos en ese sentido de mezcla un nuevo punto de apoyo para la consideración de la tragicomedia (la mezcla de lo trágico y lo cómico) como género típicamente barroco, igual que la unión de lo carnal y lo eterno en un mismo marco".[6]

Vale la pena asegurar algo: el grabado del desastre del "Cabo Machichaco" fué publicado completamente en serio. Es prácticamente contemporáneo a la catástrofe, no hay entre la explosión y la publicación del grabado un tiempo suficiente como para creer que pudiera tener una intención cómica. En casa de los padres de Baltasar Escobio seguramente estuvo colgado el grabado. No es una obra de humor negro, le falta para ello la intencionalidad humorística y la falsedad. Pero, sin embargo, nos da risa. Porque no podemos compadecer (padecer con) a las víctimas y sus familias, porque el tiempo transcurrido y la imposibilidad de comprobar la veracidad de lo que el grabado narra establecen una distancia entre el desastre y nosotros. Y es seguramente la distancia la que da origen a lo cómico. Y la distancia entre la catástrofe y nosotros no la establece sólo el tiempo, también el furor, la desmesura versificadora del autor de los epitafios, su implacable y despiadado interés por lo trivial, por la rima. Rodeado de las desgracias más lamentables, y empeñado en meter ripios:

"Bajo esta lápida plana
pulida con piedra pómez
yacen Basilio Quintana
y don Isidoro Gómez,
muertos en edad temprana."

Hay una mentira enormemente burda y enormemente difundida: la de quienes dicen "reirse de sí mismos". Eso no lo hace nadie. No sólo no hay nadie que se ría de sí

---

[6] GARCIA MARTIN, op.cit., 31.

[7] BERGSON, op.cit., 129: "...le genre d'observation d'où naît la comédie. C'est une observation extérieure. Si curieux que le poète comique puisse être des ridicules de la nature humaine, il n'ira pas, je pense, jusqu'à chercher les siens propres. D'ailleurs il ne les trouverait pas: nous ne sommes risibles que par le côté de notre personne qui se dérobe à notre conscience. C'est donc sur les autres hommes que cette observation s'exercera."

mismo; ni siquiera del "prójimo", de los "semejantes" uno puede reirse. Ni apenas de los japoneses que en el avión a punto de estrellarse pedían por escrito a sus inminentes viudas que cuidasen a los niños[7]. Si pensamos que la explosión del Machichaco pudiera repetirse estando nosotros presentes, dejamos automáticamente de reir. Y, bien mirado, ¿qué será la guerra nuclear más que una repetición de aquella explosión con todos nosotros como espectadores y víctimas?

(Teniendo ya redactadas esas notas sobre el desastre del "Cabo Machichaco" llega a mis manos el libro de Clément Rosset titulado "Logique du pire". En ese libro, el último capítulo está dedicado a la definición de una "estética de lo peor", en dos partes: "La creación imposible" y "la risa exterminadora". Esa "risa exterminadora" se presenta con un ejemplo sorprendentemente próximo al que ofrece el "Cabo Machichaco": el hundimiento del "Titanic". Otra desgracia que fue, en primer término, completamente imprevisible. Incluso después del choque con un iceberg, en la noche del 14 al 15 de Abril de 1912, durante el primer viaje del buque, "un rumor cada vez más tenaz se imponía en las mentes de los pasajeros: el Titanic no se hundirá, el Titanic no puede hundirse... Por eso a la orquesta del bar se le pidió que no interrumpiese su programa, y, mientras el buque se iba a pique, continuó tocando alegremente valses, galopas y polkas. Por eso, también, el rechazo de las canoas de salvamento que en un primer momento fueron abandonadas, semivacías, a los pocos espíritus inquietos que el incidente había enloquecido. Canoas a las que, sin embargo, de súbito todo el mundo se dirigió, muy en desorden y demasiado tarde, cuando el fuerte bandazo del buque, ya parcialmente cubierto por las olas, no dejó lugar a dudas de que, a pesar de los diecisésis compatimentos estancos, algo no iba. A causa de este brusco cambio de clima emocional, se ordenó a los músicos, cuyos pies ya se bañaban en agua salada que interrumpiesen su concierto para entonar algunos cánticos: "Más cerca de Ti, Dios mío, más cerca de Ti".

Semejante desgracia es en verdad lamentable,

---

[6] Clément ROSSET, "Lógica de lo peor", 214-215. (Barcelona, Barral, 1976). (1971). Sobre el carácter de "comedia" del hundimiento del Titanic, ver Hans Magnus ENZENSBERGER, "El hundimiento del Titanic" (Barcelona, Anagrama, 1986). (1978): "No es como una matanza, ni como una bomba;/ no hay sangre, nadie es mutilado;/ es simplemente una inundación, un aumento gradual/ por doquier. La humedad se filtra..."

conmovedora y trágica. Pero también es, considerada desde cierto ángulo, una historia cuyo poder cómico puede parecer bastante violento."[9]

Rosset considera al hundimiento del Titanic como una desgracia rodeada de "circunstancias tragicómicas": "la extraña orden dada a los maquinistas de que fuesen al máximo de velocidad al encuentro de los icebergs... Más singular aún, fue la tranquilidad moral que permitió a su autor, el capitán Smith, el irse, tan pronto fue dada la orden, a buscar en su camarote un descanso bien ganado... También es de señalar el agradable contraste entre la magnitud del siniestro y el carácter apacible de las circunstancias que lo rodearon: pues el mar estaba en calma, el cielo estrellado, la visibilidad era perfecta y el buque era ultramoderno y estaba provisto de excepcionales dispositivos de seguridad. También debemos apreciar igualmente el hecho de que los vigías, encargados aquella noche de redoblar la atención y dar la alerta al primer iceberg, pero privados, parece ser que a causa de un retardo de entrega, de los instrumentos ópticos adecuados, llevaron a cabo su misión de manera irreprochable al señalar la presencia del iceberg inmediatamente después de que hubo chocado con el buque: técnica de aviso "a posteriori" cuyo efecto cómico es inagotable y que un pasaje de "La famille Fenouillard" ha hecho célebre. Por último, seremos sensibles a la tentativa del último momento para estar a la altura dramática de las circunstancias al dar a la catástrofe, por la sustitución de los bailables por himnos religiosos, un acompañamiento musical adecuado."[9]

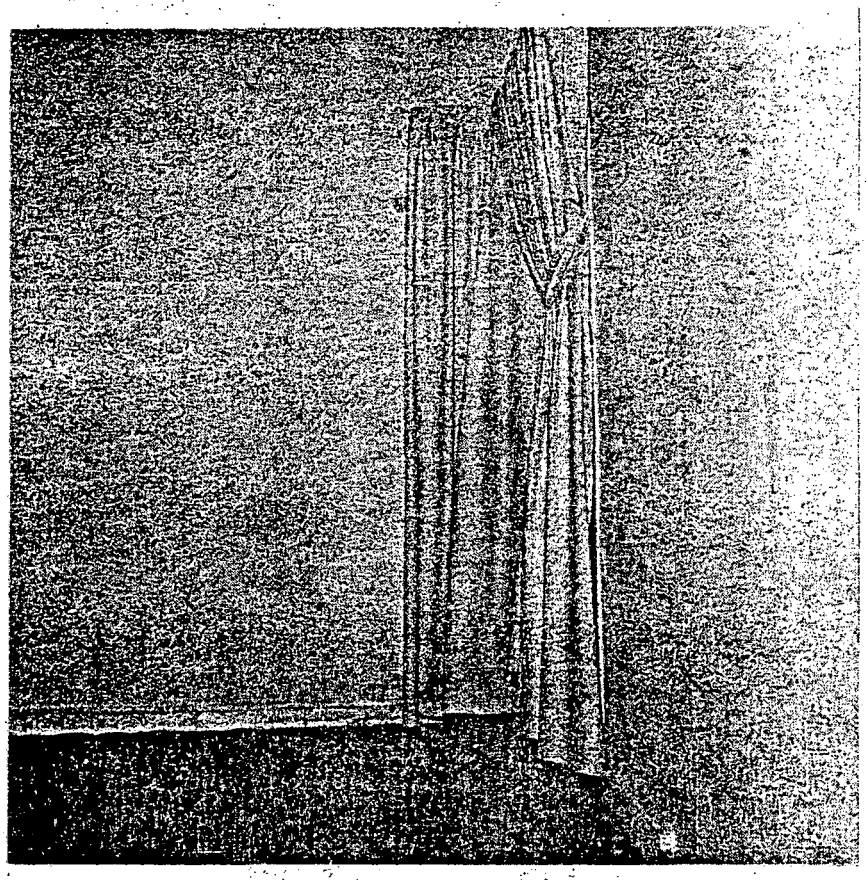
El naufragio proporciona -en opinión de Clément Rosset- un ejemplo de "un cierto tipo de comicidad, una cierta forma de risa que pertenece propiamente a la perspectiva trágica". El "engullimiento", "exterminación sin restos, desaparición que no compensa aparición alguna, puro y simple dejar de ser",[10] posee, desde esa "perspectiva trágica", una virtud cómica: "En este paso del ser al no-ser no motivado por ningún factor necesario... reside la motivación propia de la risa vinculada a una perspectiva trágica. Risa que nace cuando algo desaparece sin razón alguna... Risa exterminadora y gratuita, que suprime sin justificación, destruye sin inscribir esa destrucción en una perspectiva explicativa, finalista y compensadora... Risa que, por tanto, puede parecer a la vez paradójica y desprovista de cualquier eficacia verdaderamente cómica, puesto que disuelve sin afectar lo

---

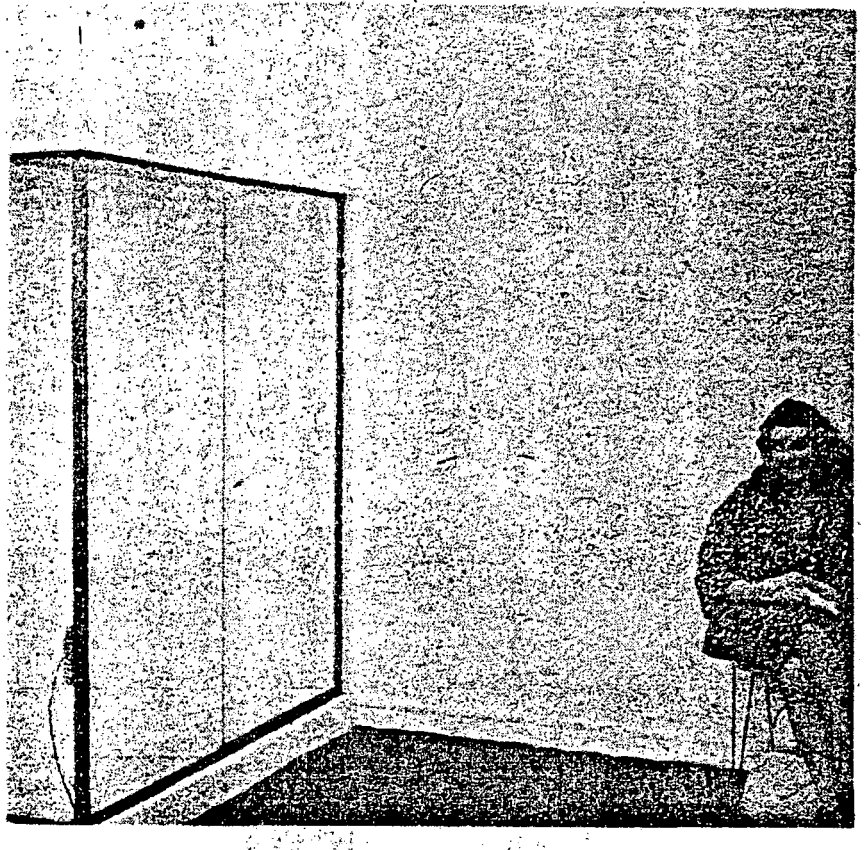
[9] ROSSET, ibidem.

[10] ROSSET, op.cit., 216.

La sensibilité picturale à l'état matière première (le Vide). *Exposition d'Yves Klein à la galerie Iris Clert. Paris, avril 1958.*



Iris Clert dans sa galerie pendant l'exposition du Vide. *Paris, avril 1958.*



que disuelve con un coeficiente de risibilidad o de ridiculez que justificaría la disolución."[11]

Cabe, desde la visión de Rosset, hablar de dos clases de risa, "dos grandes formas de risa: una que proporciona, con su risa, considerandos; otra que prescinde de ellos -de ahí el carácter honesto de la primera y escandaloso de la segunda. La primera, que halla en la ironía uno de sus terrenos de ejercicio más habituales, puede ser considerada como una risa que "va lejos". "Risa larga", cuya eficacia no agota el efecto cómico... la destrucción está aquí compensada por la aprobación "a contrario" de los principios que han contribuído al emplazamiento de una agresión cómica. No sólo hemos reído, sino que había motivos para reír... La segunda manera de reir, que se expresa más habitualmente bajo la forma del humor, puede ser considerada, en cambio, como una risa que se detiene pronto: una vez pasado el efecto cómico... no es posible pensar nada que pueda justificar la risa... "Risa corta", por consiguiente, que no desemboca en perspectiva alguna, que quita sin dar nada a cambio y que a menudo puede parecer frívola y sin alcance alguno, pues ataca indiferentemente todo... El "engullimiento" del humor se opone así al "desmantelamiento" de la ironía."[12]

No hay, sin embargo, como advierte Rosset, diferencia de especie entre la ironía y el humor ("aquélla de carácter optimista y moral, ésta de carácter pesimista y trágico"[13]), sino tan sólo una diferencia de grado: al destruir, la ironía se interesa por lo que destruye, mientras que el humor encuentra su placer en la destrucción, "sin prestar particular atención a lo destruído".[14] Por eso, la destrucción del humor -de la "risa trágica"- es ilimitada. Esa risa exterminadora, "rechaza de entrada cualquier interpretación de la destrucción, es decir, cualquier reintroducción de las significaciones destruídas en otros terrenos menos expuestos... no cree en la existencia de terrenos seguros donde alojar el sentido".[15] La risa trágica no se coloca

---

[11] ROSSET, ibidem.

[12] ROSSET, op.cit., 216-218. Sobre la ironía es imprescindible el libro -al que también se refiere Rosset- de JANKELEVITCH.

[13] ROSSET, ibidem.

[14] ROSSET, ibidem

[15] ROSSET, op.cit., 217-218.

"contra" el sentido, sino "fuera" de él. No es, por tanto, interpretable, ni pretende interpretar: no pertenece "al pensamiento interpretativo, es decir, a la paranoia".[16] Esa es la extraña magia de los hermanos Marx, tan bien descrita por Antonin Artaud: "La cualidad poética de un film como "Animal Crackers" podría responder a la definición del humor, si esa palabra no hubiera perdido desde hace tiempo su sentido de liberación integral, de desgarramiento de toda realidad en el espíritu.

Para comprender la originalidad poderosa, total, definitiva, absoluta (no exagero, trato simplemente de definir, y tanto da que el entusiasmo me arrastre) de un film como "Animal Crackers", y por momentos (en todo caso en toda la parte final) como "Monkey Business", habría que añadir al humor la noción de algo inquietante y trágico, de una fatalidad (ni feliz ni desgraciada, pero penosa de formular) que se deslizaría detrás de él como la revelación de una enfermedad atroz sobre un perfil de absoluta belleza."[17]

Esa definición del humor trágico que da Artaud nos recuerda algo que ya ha advertido Clément Rosset: que, mientras que la "ironía" es "intelectual", el "humor" es más bien "artístico".[18] Pero ¿de qué arte? Uno como el que Deleuze y Guattari descubren en la escuela veneciana de pintura: ""otro" arte, en el que las líneas se desterritorializan, los colores se descodifican, ya no remiten más que a las relaciones que mantienen entre sí y unos con otros. Nace una organización horizontal, o transversal, del cuadro con líneas de fuga o de abertura."[19] O también como el de la pintura de Turner, comentada por los mismos autores: "algo incomparable ocurre al nivel de los cuadros del tercer grupo, de la serie de los que Turner no enseña, que mantiene secretos. Ni siquiera podemos decir que esté muy avanzado con respecto a su época: algo que no pertenece a ninguna época y que nos llega desde un eterno futuro, o huye hacia él. La tela se hunde en sí misma, es atravesada por un agujero, un lago, una llama, un tornado, una explosión. Podemos volver a encontrar aquí los temas de los cuadros anteriores, su sentido ha cambiado. La tela está verdaderamente rota, rajada por lo que la agujerea.

---

[16] ROSSET, op.cit., 27.

[17] Antonin ARTAUD, "Les frères Marx" (1932), en ARTAUD, "Le théâtre et son double", 213-214. (Gallimard, 1964).

[18] ROSSET, op.cit., 219.

[19] DELEUZE-GUATTARI, op.cit., 379.

Tan sólo sobrenada un fondo de niebla y oro, intenso, intensivo, atravesada en profundidad por lo que viene a rajarla en su amplitud: la esquizia. Todo se mezcla, y ahí se produce la abertura, el agujero (y no el hundimiento)."[20] Un "arte como "proceso" sin finalidad, pero que se realiza como tal".[21] Ese es el arte que podemos concebir como relacionado con el humor trágico, con la risa exterminadora. Y, para cerrar estas meditaciones en torno al humor, la tragedia y el arte, conviene aportar un nuevo elemento: la modernidad: "Es ahí donde el arte accede a su modernidad auténtica, que tan sólo consiste en liberar lo que estaba presente en el arte de cualquier época, pero que estaba oculto bajo los fines y los objetos, aunque fuesen estéticos, bajo las recodificaciones o las axiomáticas: el puro proceso que se realiza y que no cesa de ser realizado en tanto que procede, el arte como "experimentación"."[22])

[20] DELEUZE-GUATTARI, op.cit., 137-138.

[21] DELEUZE-GUATTARI, op.cit., 380.

[22] DELEUZE-GUATTARI, op.cit., 381.

Arte y anti-arte

Hecha esa introducción triste o, tal vez, después de contar un chiste para empezar, podemos, en la tranquilidad de que ya nadie va a hacernos demasiado caso, explicar el título de esta reflexión sobre las vanguardias: Arte y anti-arte.

En su "Teoría estética" escribe Theodor Adorno: "Si toda obra de arte es secularización de la trascendencia, cada una de ellas tendrá parte en la dialéctica de la clarificación racional. El arte ha entrado en esta dialéctica por medio de la concepción estética del antiarte y ya no puede ser pensado sin tener en cuenta este momento. Esto es decir nada menos que el arte tiene que salir de su propio concepto para poder serle fiel."[23] La concepción estética del antiarte a la que se refiere Adorno es el mayor, tal vez el único descubrimiento de DADA. El título del estudio de Hans Richter es explícito al respecto: "Dada. Arte y antiarte".[24] "El dadaísmo no era una tendencia artística, ni una tendencia en la poesía; ni tenía nada que ver con la cultura... Dada quería ser más que cultura y quería ser menos; exactamente no sabía que quería ser. Por esta razón, si ustedes me preguntan qué es dada, les diría: no era nada y no quería nada. Dedico, por consiguiente, esta conferencia a los poetas respetados de la nada."[25] Así definía (?) Richard Hülsenbeck "dada" en una conferencia de 1918. Podríamos multiplicar los ejemplos, pero puede bastar con ése. Dada era más y a la vez era nada. Afirmaba negando. Con ese descubrimiento -esa destrucción- dadá estaba condenando al arte venidero, que ya nunca podría volver a ser. No es que no pueda volver a ser lo que fué, es que no puede ser. No puede pensarsé sin su contrario, el antiarte. Después de dada, la afirmación y la destrucción, la construcción y la negación no pueden siquiera pensarse separadamente. El de dada es un pensamiento que, como el expresionista estudiado por Ferdinand Fellmann en "Fenomenología y expresionismo", "apunta más bien a la coincidencia de destrucción y realización"[26]

---

[23] ADORNO, op.cit., 46-47.

[24] Hans RICHTER, "Dada. Kunst und Gegen-Kunst" (Köln, DuMont Schauberg, 1964).

[25] Richard HÜLSENBECK, "Charla Dada", en GONZALEZ, CALVO, MARCHAN, op.cit., 183.

No es, vale la pena subrayar, un pensamiento dialéctico, hegeliano o marxista, sino un pensamiento que carece de negación, que afirma simultáneamente, sin negar nada, las proposiciones contrarias.[27] Ahí las contradicciones no buscan una síntesis salvadora y expiatoria, sino que los contrarios coexisten, inmóviles, sin avanzar. Por eso dada -y en general, las vanguardias- constituye un punto sin retorno. No hay vuelta atrás. El arte, como muy bien afirma Adorno, "tiene que salir de su propio concepto para poder serle fiel". Decía Manuel Vicent -un crítico de arte tan preciso que no ejerce de tal- que el arte moderno, los artistas modernos, no hacen últimamente más que lanzarse al vacío. Una y otra vez, incansables.

---

[26] Ferdinand FELLMANN, "Fenomenología y expresionismo", 43-44. (Barcelona, Alfa, 1984). (1982): "Visto desde el punto de vista de la teoría expresionista de la subjetividad, la relación entre destrucción de la realidad y construcción de la realidad en el arte y en la filosofía aparece bajo una nueva luz. No se trata en verdad de una relación consecutiva de manera que la realidad debe ser destruida para construir luego, con los elementos, una nueva realidad. La forma específicamente expresionista de pensamiento apunta más bien a la coincidencia de destrucción y realización. La productividad creadora de de la subjetividad absoluta debe manifestarse en la destrucción misma de la realidad."

[27] Para un análisis detallado de esa manera de pensar, ver lo que sobre Nietzsche escribe Jean Marie DOMENACH, op.cit., 112 y ss.

La paradoja de las vanguardias

Paradoja: "3. Ret. Figura de pensamiento que consiste en emplear expresiones o frases que envuelven contradicción." La paradoja "envuelve" contradicción, no la resuelve. Como el "arte y antiarte" de dada. Sin síntesis entre las dos antítesis. En la paradoja la contradicción está ahí, irresoluble. Algo hay, indudablemente de "irresponsabilidad" en las paradojas. Y en las vanguardias. "El hombre es un ser contradictorio, unión de fuerza y debilidad, de grandeza y de miseria, el hombre y el mundo en el que vive están hechos de oposiciones radicales, de fuerzas antagonistas que se oponen sin poderse excluir o unir, de elementos complementarios que no forman jamás un todo. La grandeza del hombre trágico consiste en verlas y conocerlas en su verdad más rigurosa, y en no aceptarlas nunca. Porque aceptarlas sería precisamente suprimir la paradoja, renunciar a la grandeza y contentarse con la miseria."[28] Lucien Goldmann, en su estudio de la visión trágica en las "Pensées" de Pascal y en el teatro de Racine, titulado "Le dieu caché", señala las condiciones en las que el pensamiento trágico -el de Pascal, de Kant, de Racine, del joven Lukács- se define separándose de la dialéctica. El pensamiento de Pascal, escribe, tiene "un carácter esencialmente estático, trágico y paradójico: estático, porque al afirmar el valor único y exclusivo de la síntesis (verdad verdadera, justica justa, etc.) niega toda posibilidad no sólo de realizarla, sino incluso de acercarse a ella; así, no hay para el pensamiento de Pascal ninguna esperanza de progreso al interno del tiempo humano; paradójico, porque concibe toda realidad como choque y oposición de contrarios, de una tesis y una antítesis "al mismo tiempo" opuestas e inseparables y cuya irreductibilidad no puede atenuar ninguna esperanza intramundana; trágico, porque el hombre no puede ni evitar ni aceptar la paradoja, porque no es hombre más que en la medida en que, afirmando la posibilidad real de la síntesis, hace de ella el eje de su existencia, quedando siempre consciente de que ni esa afirmación puede escapar a la paradoja, que la certidumbre más absoluta, la más fuerte, que le sea dado alcanzar, no es ni del orden de la razón ni del de la intuición más directa e inmediata; es una certidumbre incierta, práctica (Kant), una certidumbre del corazón, un postulado, una apuesta."[29]

---

[28] Lucien GOLDMANN, "Le Dieu caché", 69. (Gallimard, 1959).

Paradójico y estático: ¿trágico? ¿Son necesariamente equivalentes o complementarios esos tres términos? Paradójicamente -y esa inevitabilidad de las paradojas nos recuerda que estamos pensando trágicamente- paradójicamente, digo, esas dos condiciones (paradójico y estático) han sido asociadas con el origen de la risa. En opinión de Henri Bergson, en su estudio sobre la risa "Le rire", ésta aparece cuando descubrimos una contradicción rigidizada, que ha quedado estática, que no avanza hacia su solución. El "distraído" -Don Quijote por ejemplo- maneja criterios rígidos para enfrentarse a lo cambiante, a a la vida. Ahí está el origen de su condición risible, en que mantiene invariables, rígidas, sus actitudes ante una realidad que se transforma. Y por eso llega siempre tarde o demasiado pronto, no puede adaptarse, tiene demasiada inercia.[29]

En su análisis de los procedimientos de fabricación de lo cómico escribe Bergson: "Que un hombre se decida a no decir nunca nada más de lo que piensa, aunque deba para ello partir la cara a todo el género humano, eso no es necesariamente cómico; es vida, y de la mejor. Que otro hombre, por dulzura de carácter, egoísmo o desprecio, prefiera decir a la gente lo que les halaga, eso sigue sin ser nada más que vida; no hay ahí nada de lo que reir. Incluso si se reúnen esos dos personajes en uno sólo, haciendo que el personaje vacile entre una franqueza que hiere y una descortesía que engaña, esa lucha de dos sentimientos contrarios no será todavía cómica, parecerá seria, si los dos sentimientos llegan a organizarse por su propia contrariedad, a progresar juntos, a crear un estado de ánimo compuesto, finalmente a adoptar un "modus vivendi" que nos da pura y simplemente la impresión compleja de la vida. Pero supongamos ahora, en un hombre bien vivo, esos dos sentimientos irreductibles y rígidos; haced que el hombre oscile de uno a otro; haced sobre todo que esa oscilación devenga francamente mecánica al adoptar la forma conocida de un dispositivo usual, simple, infantil: tendréis entonces la imagen que hemos encontrado hasta ahora en los objetos risibles, tendréis <u>lo mecánico en lo vivo</u>, tendréis lo cómico."[30] Cuando las contradicciones se congelan, no avanzan hacia su solución ni se dotan de un "modus vivendi" dialéctico, entonces aparece la risa, lo cómico. En ese texto de Bergson, el tercer término junto a "paradójico" y "estático", es "cómico". Lo gracioso no es que Don Quijote "confunda" gigantes y molinos de viento. Lo

---

[29] GOLDMANN, op.cit., 219.

[30] Sobre el "distraído", ver BERGSON, op.cit., 9 y ss.

gracioso es que no sepa salir de esa confusión, que la paradoja se le haga estática. Ahí radica también la comicidad del "misántropo", una genial creación de Molière. Quiere el bien queriendo mal, y se enfrenta a sus semejantes de uno en uno, pero pensando a la vez en todos, sin poder distinguirlos.[91]

Cuando aparece la paradoja, se convierte en camino sin salida, y comienza lo cómico, cuando tesis y antítesis son al mismo tiempo opuestas e inseparables y no hay esperanza de salir de esa situación, de desenredarse.

---

[91] La perplejidad de Rousseau ante ese personaje de Molière es significativa. Ver Jean-Jacques Rousseau, "Lettre à M. D'Alembert sur son article Genève...", 97 y ss. (Paris, Garnier-Flammarion, 1967). (1758). GOLDMANN (op.cit., 63) opina que lo que Molière estaba describiendo y criticando en esa comedia era el pensamiento jansenista, lo que puede ayudar a situar la obra en su época.

[92] BERGSON, op.cit., 58-59. "Lo mecánico en lo vivo": Don Quijote "lee el mundo para demostrar los libros" (FOUCAULT, "Las palabras..., op.cit., 54).

Agonismo

En su "Teoría del arte de vanguardia", Renato Poggioli estudia la "tipología de los estados de ánimo de vanguardia"[33] y presta atención a un momento característico de ese "estado de ánimo" (atención: las vanguardias, más que una producción artística, más que un grupo o escuela o movimiento artístico, son ante todo un estado de ánimo): el momento "agonista". "Agonismo -escribe Poggioli- es palabra cuyo sentido ideal tiene un claro vínculo con los vocablos griegos "agon" y "agonía", de los cuales deriva, pero cuyo sentido puramente etimológico trasciende. Si agonismo significase agon solamente, el término no sería más que un sinónimo de activismo, y no expresaría más que el culto moderno de la contienda, del deporte y del juego. Si agonismo significase únicamente agonía, aludiría, en cambio, a ese sentido trágico de la vida que han sentido con tanta fuerza Pascal y Kierkegaard, Nietzsche y Dostoievski. Todos aquellos a los que León Chestov llamó filósofos "de la tragedia": sentido del que ha hecho extensa vulgarización en nuestros días ese movimiento que toma el nombre de Existencialismo."[34]

(Vale la pena recordar que ese doble sentido del "agonismo" ha sido conservado por el idioma castellano para la palabra agonía, de la que el Diccionario da dos definiciones: 1.- Pena o aflicción extremada; y 2.- Ansia o deseo vehemente. "Agon" significa en último extremo "enfrentamiento", es un término cuyo significado originario se encuentra en la esfera ritual de la que nacería el teatro. Agon, enfrentamiento, es una acción de la que puede derivarse -o no- un resultado positivo o negativo. Agonizar es "auxiliar al moribundo y ayudarle a bien morir", pero también "molestar a alguno con instancias y prisas". Las dos caras, una vuelta al pasado, la otra al futuro, del dios Jano -el dios Agonio- están simultáneamente presentes en el doble significado de esos términos.[35])

---

[33] Renato POGGIOLI, "Teoría del arte de vanguardia", 72. (Madrid, Revista de Occidente, 1964). (1962).

[34] POGGIOLI, op.cit., 76. Y, en el mismo texto: "agonismo significa sacrificio y consagración; una pasión hiperbólica, un arco tenso hacia lo imposible, una forma paradójica y positiva de destrucción espiritual... una de las tendencias psicológicas más inclusas de la cultura moderna" (76) y: "este paradójico agonismo, que funciona casi a modo de destructivismo positivo..." (79).

El agonismo, activismo y nihilismo a la vez, es el rasgo característico del "estado de ánimo" de las vanguardias, que no pueden entenderse más que a partir de ese concepto doble, contradictorio, paradójico. Tal vez sea en las últimas palabras de Musil donde podamos encontrar mejor definida esa actitud. Musil trabajó hasta el día de su muerte en su obra, que él era quien mejor sabía inacabable: "El hombre sin atributos". El mismo día de su muerte, Musil escribió sus últimas palabras, concluyendo su obra -su vida- con unos puntos suspensivos: ""¿Por qué entonces no somos realistas?" -se preguntó Ulrich. Ni él ni ella lo eran, sus pensmientos y sus actos no podían mantenerse más en suspenso desde hacía tiempo. Ellos eran activistas y nihilistas simultáneamente, todo dependía de..."[36]

Aunque sea rápidamente, porque no es el tema de hoy, creo que es importante subrayar un aspecto de la cita de Renato Poggioli que acabamos de hacer: el "sentido trágico de la vida" ha tenido un resurgir relativamente reciente: el "existencialismo". (el libro de Poggioli se publicó por vez primera en 1962). Dos años antes, Jean Paul Sartre dejaba claro ese resurgir del pensamiento trágico en el título kantiano de un libro suyo: "Critique de la raison dialectique".[37] El pensamiento trágico más reciente ha surgido, contra la opinión de Lucien Goldmann, "después" de la dialéctica, partiendo de esa crítica de la razón dialéctica. De ahí el interés que respecto de este orden de cuestiones podemos sentir por la figura y la obra de Nietzsche, sobre el que ha escrito Jean Marie Domenach que "verdaderamente, no hay pensamiento más radicalmente antitrágico que éste (el de N.), que sin embargo reconoce en lo trágico su expresión privilegiada."[38] Trágico y antitrágico coinciden en Nietzsche, que desarrolla hasta el extremo esas dos actitudes. No creo que sea necesario añadir más comentario.

---

[35] Francisco RODRIGUEZ ADRADOS, "Fiesta, comedia y tragedia", (Madrid, Alianza, 1983).

[36] MUSIL, op.cit., 290-291, cit. en Juan GARCIA PONCE, "Musil y el amor místico", en "Camp de l'arpa" 81, 25-26 (1980).

[37] Jean Paul SARTRE, "Critique de la raison dialectique" (Gallimard, 1960).

Las vanguardias son, pues, "agonistas" en el doble y contradictorio sentido que cabe atribuir a ese término. Y en ese mismo concepto -agonía- queda recogida la paradójica actitud frente a la tragedia de las vanguardias: trágico y antitrágico. Theodor Adorno, en su "Teoría estética", se enfrenta a la cuestión de los géneros en el arte moderno, tomando un ejemplo apasionante: Samuel Beckett. Escribe Adorno: "Las obras de Beckett no son trágicas ni cómicas, pero mucho menos son mezclas de tipo tragicómico, tal como las etiquetaba un profesorcillo de estética. Sus obra son la condena histórica de esas categorías en cuanto tales, son fieles a esa briosa concepción que cree no poder seguir burlándose ante los textos cómicos más famosos a no ser que uno se revista de un deplorable primitivismo. La tendencia del arte moderno es la de tematizar sus propias categorías por medio de la reflexión sobre sí mismo. Según ella, piezas como "Godot" y "Final de juego" -la escena en que los personajes principales deciden ponerse a reír- son lo cómico convertido en trágico, no son cómicas en modo alguno. El espectador olvida su propia risa al contemplar una risa semejante sobre el escenario."[39] También Jean Marie Domenach se ve obligado a una artificiosa construcción verbal para definir el género de la obra de Beckett: califica a sus obras de "infratragedias"[41] Se trata a la vez de un "trágico que no hace llorar" y de un "cómico que no hace reir". Esta última expresión es utilizada en un texto de Manfredo Tafuri sobre la arquitectura contemporánea. "Comico che non fa ridere." Así calificaba Tafuri a Carlo Scarpa (y a Stirling y a Kahn y a Hollein, Pichler y Bofill, y al "último" Frank Lloyd Wright, y a Ludwig Leo y a Piano & Rogers, y a Arata Isozaki..., lo extenso de la lista es significativo).[40]

---

[38] DOMENACH, op.cit., 118. Sobre la "superación" dialéctica del pensamiento trágico, ver GOLDMANN, op.cit., 33, 45, 57.

[39] ADORNO, op.cit., 441. Sobre Beckett, ver en RISCO, op.cit., 58-59: "se trata de una creación que se revuelve contra sí misma para destruirse, desplegando una realidad que se suicida, un lenguaje que no aspira sino al silencio..." Y también DOMENACH, op.cit., 270. (Cf. supra, II, 180.)

[40] TAFURI, op.cit., 351, 369 (cita de BARTHES, "Le plaisir..., op.cit.), 370-371: "Ridere per non piangere" (entrevista de Stanislaus von Moos a Robert Venturi y Denise Scott Brown). Cf supra, II, 319 y ss.

YVES KLEIN PRÉSENTE :
LE DIMANCHE 27 NOVEMBRE 1960

NUMÉRO UNIQUE

FESTIVAL D'ART D'AVANT-GARDE
NOVEMBRE - DÉCEMBRE 1960

La Révolution bleue continue

SEANCE DE 0 HEURE A 24 HEURES

Dimanche

27 NOVEMBRE

Le journal d'un seul jour

0,35 NF · 35 fr. · Belgique : 0,30 NF (30 fr.) · Espagne : 27 cent. · Maroc : 35 f.m. · Italie : 30 lires · Suisse : 1 franc

THEATRE DU VIDE

Le théâtre se cherche depuis toujours. Il se cherche depuis le début perdu.

Le grand théâtre, c'est l'idée qui fait : l'imperfection en d'autres mots toute son position ambiguë, chacun d'eux cachant un autre, différente et non plus personnelle dans l'univers. Depuis longtemps déjà j'annonce partout que le cinéma primera. Je n'en connais pas d'autre aujourd'hui ! Je rêve à être demain : « Je suis l'acteur, le metteur, le scénariste, l'architecte, le peintre, » et j'ajoute à dire : « Je suis l'un et le projecteur aussi dans une cabine » dépit cet chemin de toutes sortes de manières variées — c'est actuellement facile. Par conséquent, la chose peut-être exacte, mais concluant bien consciente d'avoir atteint le droit de le dire : « et rien ». Mais, mot inconnu pour tous, il n'y a plus rien à faire ; le théâtre officiel, aujourd'hui, n'est « rien » et je n'en « sens » leur effectivement pas ce que l'on veut désormais : « rien » et « rien » et encore rien ce que l'on veut pas que je « veuille » ! J'aimerais même « ne pas exister », du moins un jour !... Mais, que l'on se trompe pas : il ne faut pas de mon ennui je dis le mot, mon rien.

Mais, comme que l'ennui dans lequel je vis, est un ennui d'envie, ressentiment, stabilité et continuité, un ennui classique, que je n'ai aucun caractère d'avant-garde, de cette avant-garde qui cela vieillit si vite, de fédération et sécession.

Mon art n'appartiendra pas à l'époque, pas plus que l'art, le tout les grands classiques n'appartiennent une époque ou un siècle, parce que je cherche avant tout, comme eux, à créer dans mes réalisations cette transparence « de » vide » monochromatique dans lequel il l'espoir permettrait et aussi différé de toutes dimensions !

Non, je ne tiens pas perdre à mon propre jeu en parlant aujourd'hui d'un théâtre du vide avec un tel avant-garde organisé, figuratif et même, vulgaire sans doute en apparence : mais cette première une valeur universelle dans la mesure même où nos compagnons contribuent mieux les pouvoir que moi-même je ne le connais ou elle sous des milliers de fois alors que moi le suis seul.

★

Je me rends très bien compte que je me prononce, tout seul, en dehors des autres avec ce qui semblerait une sorte de contraire du plus fort. Je signale à ceux qui seraient assez aveugles ou malhonnêtes pour me donner l'avantage d'attaquer mon manifestation, du moin qu'il est bien facile de m'attaquer à la définitive à cette sorte de défaite quelconque les vitres des grandes réitérées définitives pour ceux qui entrent dans le grand jour et savent s'exprimer.

J'ai même dénoncé ma nouvelle de « peinture », en pensant, au Japon pour y trouver l'avenir dans et Arts martiaux existant du même fait, bien contre mes nouveaux « d'homme de théâtre » ; mais précisément, le Japon par la pratique ésotérique et spirituelle des Kates, c'est constamment ainsi mes formations dans cette discipline de l'art qu'est le théâtre. D'une manière incroyable, mais tout aussi profitable et profonde, alors peut-être plus sûrement que l'Japon et quelle sûreté ! Et présentant ce qui suit, l'obéir, à une décisive certaine, j'agis en réalisé partie de grottes jeunes d'une Molière et Sitôt-Espoir parmi que, dans leur entrée, ils trouvent cette « tendance » de vide qui me tentait.

Pour moi « théâtre » veut pas du tout synonyme de « représentation » ni de « Spectacle ».

D'importante chercheurs qui eux ont été d'avant-garde, comme Tairoff, par exemple, voulaient théâtraliser le théâtre.

Eleverioff réalisa ce monodrame, de la théâtralité dans la vie quotidienne, presque — presque parodie.

Maïakovsky, réaliste extrémiste, aurait souhaité la mort effective et définitive de l'acteur qui doit jouer sa mort en scène. Le professeur Dada Tzaktanaeff enferma le public dans une salle de théâtre pendant deux heures dans le seul but consiste de les enfermer tous simplement. Des événements futuristes, partie, d'ailleurs, de son « théâtre de la réalité », et s'intituait « La Source insolite ».

Le Tchécoslovaque Balian crea un théâtre synthétique : les personnages de sa pièce « Roméo et Juliette », étaient des mannequins fantastiques et informes qui évoluaient sur la scène pendant que les acteurs et souffleurs disaient le texte. Anoukhétiroff annonçait des pièces techniques de dix minutes, coupées de deux entractes ; les dimensions étaient parfaitement en proportion. Ce qui l'amenait à déclarer souvent à son public, qui lui commandait d'avance ses représentations, qu'il était prêt à supporter les tomates, les œufs pourris, mais, en aucune manière, les pavés.

Les chorographes dans « Les Mamies de la Tour-Eiffel », de Jean Cocteau, font usage de très beaux phénomènes.

★

Il serait très long de citer ici toutes les tentatives qui ont été faites pour sortir de la convention, de l'optique approuvée, de l'académisme, dans le domaine du spectacle de la représentation [illegible] ère. Je crois que presque tout a été fait, depuis Jacques Polieri dans sa mise en scène de la pièce de Jardet très tendre dernier, qui fait entendre des cris sur la scène où trois panoramiques-écrans sont à jour tour dirigés et toute personne ; (Son idée d'ailleurs est de faire vivre et parler les décors).

Bravo ! — Quel bonheur que tout cela ait existé, mais attention ; j'avertis bien le lecteur, mon œuvre théâtrale n'a rien, absolument rien à voir avec une quelconque de ces directions ou recherches, sauf peut-être, avec celles d'Antonin Artaud, qui serait venu ce que je propose aujourd'hui. Cependant Artaud oublie bien d'autres « Grands » du vrai théâtre, se perdant dans cette faiste conception artificielle et intellectuelle du Verbe qui en a déçu tant et longtemps. Pour ma part, je ne sais qu'en choisir : c'est « quasi concurremment réalisé le Verbe et le Verbe vient Dieu » : deux fois « être » puis, deux fois « Verbe » plus « Dieu », en tout cinq points qui, si on les additionne, qui, disent bien ce qu'ils veulent dire : le « Verbe » dans cette forme n'est pas « Parole » artificielle ni même articulée.

★

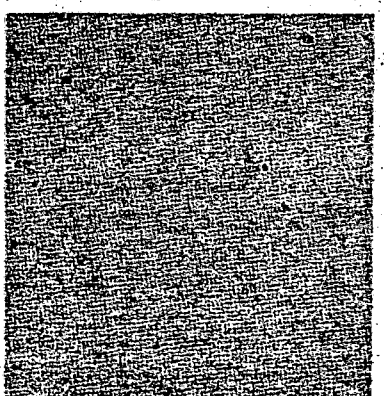
Ce que je cherche ? Plus de recherche, rien plus pensée de cristal !

Et puis mais vraiment n'est-pas une « recherche » elle est assez stérile. Elle est le matériel même de la vieuse théâtrale traditionnelle, le laquelle je me propulse sur scène dans l'immédiateté. Attention encore, je tiens à bien préciser que je ne dis pas, en parlant de mon œuvre : « C'est bien plus beau parce que c'est inutile ». Non, je dis : « C'est aussi ce vers ainsi, et personne ne pourra jamais rien faire pour que ce ne soit pas ainsi » ! Pourquoi ? Parce que, prédominant, « classique » !

★

...Ainsi, tout vide, on en arrive au théâtre sans acteur, sans décor, sans scène, sans spectateur... plus rien que le créateur seul qui n'est en par personne, excepté la présence de personne et le théâtre-appareil commencé.

L'auteur est le créateur [illegible]



L'ESPACE LUI-MEME.

● SUITE EN PAGE 2

ACTUALITÉ

DANS le cadre des représentations théâtrales du Festival d'Art d'Avant-Garde de novembre-décembre 1960, j'ai décidé de présenter une sublime forme de théâtre collectif qu'est un dimanche pour tout le monde.

Je n'ai pas voulu me limiter à une matinée ou à une soirée.

En présentant le dimanche 27 novembre 1960, de 0 heure à 24 heures, je présente donc une journée de rêve, un véritable spectacle d'à vide, au même culminant de mes théories. Cependant, n'importe quel autre jour de la semaine aurait pu être aussi valable.

Je souhaite qu'en ce jour la joie et le merveilleux régnent, que personne n'ait le trac et que tous, acteurs-spectateurs, conscients comme inconscients, ainsi de cette cérémonie manifestation, passent une bonne journée.

Que chacun aille dormir comme dehors, circule, bouge, remue ou reste tranquille.

Tout ce que le public aujourd'hui dans ce journal est antérieur à la présentation de ce jour historique pour le théâtre.

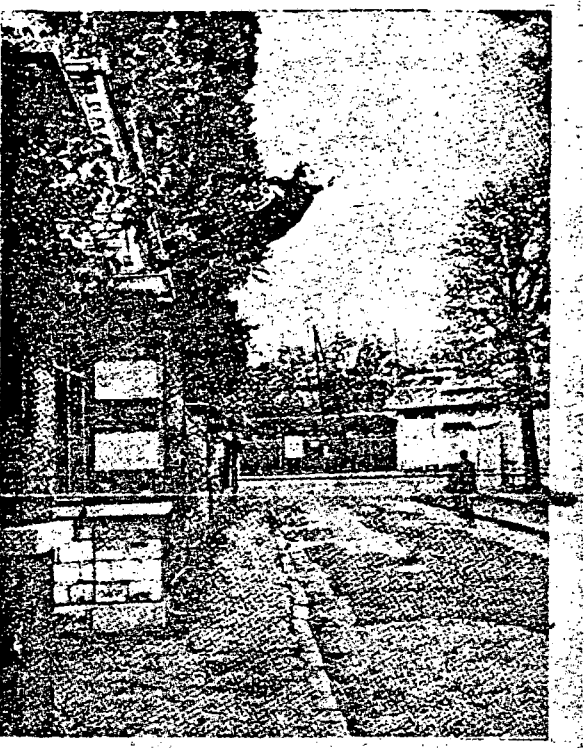
Le théâtre doit être en soi tout au même temps de révélation rapidement le plaisir d'être, de vivre, de passer de merveilleux moments, et de comprendre chaque jour, mieux le bel aujourd'hui.

Tout ce que le public dans ce journal est été mes thèses mises à ce jour pleines de réalisme et de vérité : le théâtre des [illegible] de notre [illegible] du théâtre que le problème n'est pas seulement la ville, Paris, mais aussi la campagne, le désert, la montagne, le ciel même, et tout l'univers même, pourquoi pas ?

Je tiens à remercier ici M. Jacques Fallert, directeur du Festival d'Art d'Avant-Garde, pour son enthousiasme, et que personnel de présenter cette manifestation « le dimanche 27 novembre ».

Yves KLEIN.

UN HOMME DANS L'ESPACE !



(Photo [illegible])

Le peintre de l'espace se jette dans le vide !

Le monochrome est son champion de judo, ceinture noire 4e dan, s'entraîne régulièrement à la levitation, dynamique ! lever ou ranifiés, en marge de ce vide.

Il [illegible] dans ce monde d'aller [illegible] blanche dans l'espace son œuvre profonde : une [illegible] sensitive composée de mille et un ballons bleus, [illegible] en 1957, l'enfant de son [illegible] dans le ciel de Saint-Germain-des-Prés pour ce [illegible] !

Libérer le monochrome du judo a été longtemps la préoccupation. « Aujourd'hui le peintre de l'espace doit aller effectivement dans l'espace pour [illegible] ». [illegible] ni son état [illegible] ni [illegible] : « [illegible] ».

Yves

« Je suis le peintre de l'espace. Je ne lire pas [illegible] ». [illegible] ».

Sensibilité pure

Une petite salle

Les spectateurs, après avoir [illegible] payé chacun leur entrée, assez cher... pénètrent dans la salle et prennent place.

Le rideau est baissé. La salle [illegible].

Dès que la salle est pleine, un hautbois se présente sur la scène, devant le rideau toujours baissé et déclare :

« Mesdames, Messieurs et, selon des circonstances, ne soyons alors être contraints de vous enfermer chacun à nos côtés sur de plus vous baissent pour la durée de la représentation.

« Cette mesure de sécurité est nécessaire, afin de vous protéger contre vous-mêmes, en présence de ce spectacle particulièrement dangereux, d'un point de vue affectif sur le [illegible].

« Nous regrettons d'avoir [illegible] nos regrets au personnes qui ne pourraient supporter être [illegible] d'enfermées avec le lever du rideau et nous [illegible] prions simplement de nous vouloir quitter la salle pour se faire rembourser à le sortie. Aucune personne non enfermée [illegible] ».

[illegible] dans la salle et [illegible] rang après rang, [illegible] tous les [illegible].

[illegible] ».

● SUITE EN PAGE 2

Pero ésa no es la única paradoja de las vanguardias, hay alguna otra que merece la pena comentar y que está brillantemente expuesta en la introducción que Angel González, Francisco Calvo y Simón Marchán escribieron para su recopilación de textos y manifiestos de las vanguardias, un libro imprescindible titulado "Escritos de arte de vanguardia 1900/1945". Escriben González, Calvo y Marchán que "aunque las diferencias ideológicas puedan ser abismales entre las concepciones de muchos movimientos de vanguardia", pueden destacarse tres "principios comunes" en los que los movimientos de vanguardia "insisten uniformemente". Son los siguientes:

(1) "la superación definitiva del lenguaje artístico tradicional (cubo escenográfico de perspectiva renacentista, pintura de historia, imitación de la naturaleza)

(2) creación de un código lingüístico nuevo que será autosuficiente frente a la realidad exterior y, por tanto, que no creará más normas y leyes que las surgidas de las exigencias plásticas mismas, haciendo desaparecer de esta manera completamente la anécdota o lo que se conocía como "contenido" de un cuadro; finalmente,

(3) crisis de la concepción misma del arte y del artista, apelándose continuamente a un arte que transforma la cotidianidad y deja de ser esa práctica separada de especialistas."[42]

Si dejamos de lado el primero de esos tres principios, que podría seguramente ampliarse a otros terrenos no estrictamente pictóricos como los mencionados (arquitectura sin órdenes clásicos, música dodecafónica o atonal, etc.); ese primer principio común a las vanguardias

---

[41] DOMENACH, op.cit., 254 y ss, 260-261: "La durée, qui est la condition de la vie, est en même temps sa destruction. La durée à l'état pur est au centre des pièces de Beckett... Temps exténué, agonisant. Temps increvable. Temps mort. Temps pire que la mort, où la mort devient impossible. Car, chez Beckett,... naître, c'est arriver chez les morts, "déboucher en plein ossuaire"... Dans la tragédie classique, ce sont des pleins qui s'affrontent: des passions, des intérêts, des valeurs; dans l'anti-tragédie contemporaine, ce sont des creux: des absences, des non-valeurs, des non-sens. L'anti-tragédie prend sa source dans l'échec de tout ce qui donnait consistance à la tragédie: caractère, transcendance, affirmation..." Sobre esa cuestión, cf. supra, II, 254 y ss.

[42] GONZALEZ, CALVO y MARCHAN, op.cit., 9.

Kurt Schwitters 1947 (Farbigque nach dem Original)

GALLERIE MODERNER MEISTER

F. DEFREGGER
MUSESTUNDEN

Verlag von Fr. Hanfstaengl in München

New York, Leo Lindemann & Co.

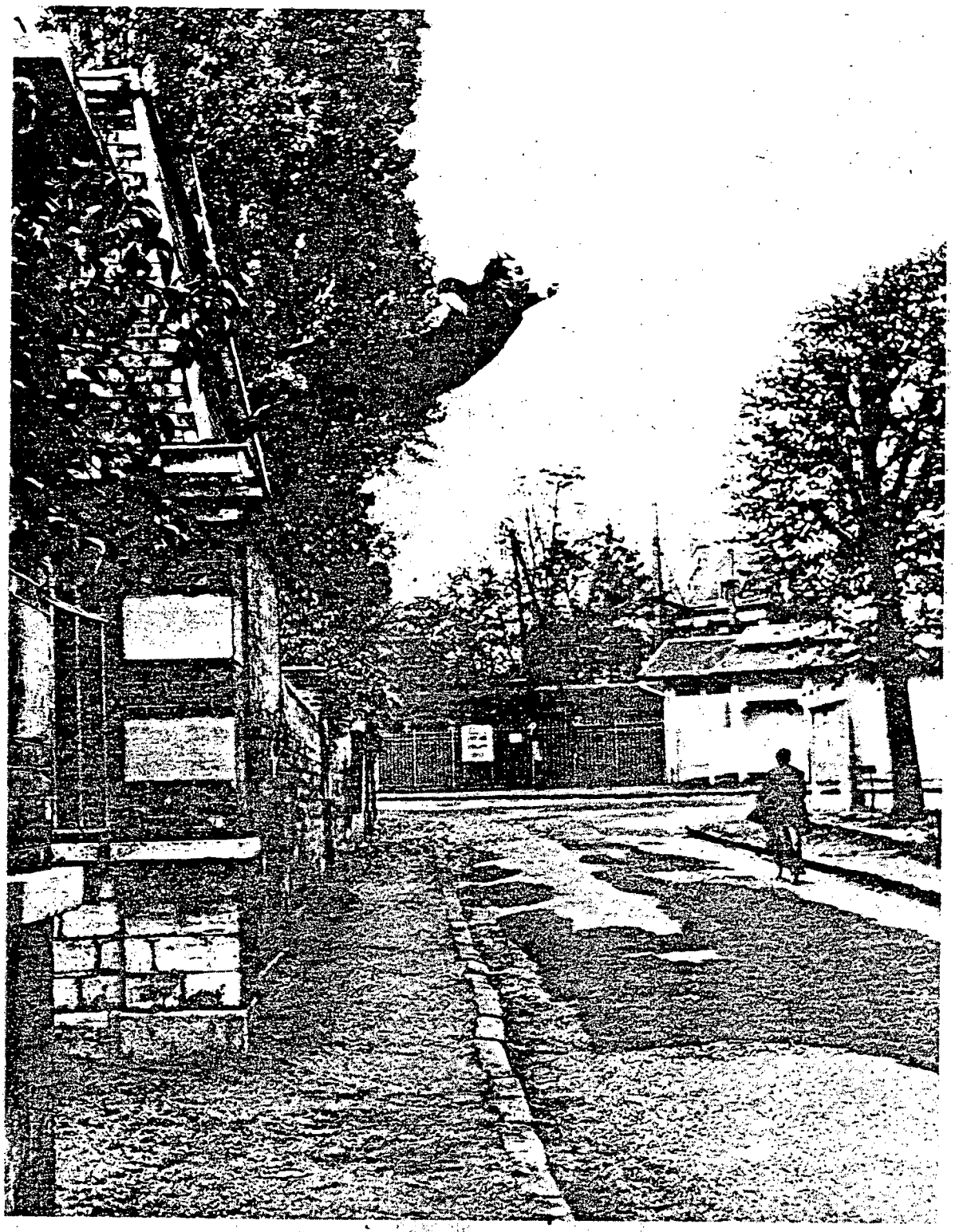
está seguramente indicando lo que Poggioli llama el "antipasatismo" -el enfrentamiento con el pasado propio de las vanguardias. Si dejamos de lado ese componente destructivo de las vanguardias, recogido en el primer principio mencionado por González, Calvo y Marchán, y nos fijamos en los principios segundo y tercero, que son los que recogen lo que las vanguardias tuvieron de "proyecto positivo", encaminado al futuro, no podemos por menos que reconocer nuestra obligada perplejidad. Porque, ¿no son contradictorias las voluntades de "crear un código lingüístico nuevo y autosuficiente" y de hacer que el arte deje "de ser esa práctica separada de especialistas"? En mi opinión -y esto no es una crítica a González, Calvo y Marchán, yo también creo que las vanguardias pretendían esos dos objetivos- en mi opinión, digo, esas dos proposiciones son contradictorias en dos niveles:

1. "Lingúístico": un código lingüístico "autosuficiente" no puede transformar la cotidianeidad, ni otra cosa. Tan sólo puede transformarse a sí mismo.

2. Llamémosle ""profesional"": Si se trata de que los artistas desaparezcan como especialistas de una práctica separada, ¿por qué preocuparse de los códigos que deba crear esa profesión que ya no debería existir?

Entender esos dos "niveles de paradoja" -de contradicción estática, irresoluble- como el rasgo central del pensamiento de las vanguardias nos permitirá entender otras ambigüedades características de esas mismas vanguardias como son muy especialmente las que se producen en torno a la relación entre "arte" y "vida".

La inmensa paradoja de las vanguardias, aquella que las oculta completamente, que encierra todas las demás es la que queda recogida en la oposición entre los dos principios comunes a todas las vanguardias recogidos por González, Calvo y Marchán. Repitámosla una vez más: Las vanguardias querían "a la vez crear un arte nuevo" ("un código lingüístico nuevo que será autosuficiente...") y "destruir el arte" (que "deja de ser una práctica separada de especialistas", y dedicar a esos especialistas a "otra cosa", a "transformar la cotidianidad".) A la vez crear un arte nuevo y destruir el arte: arte y antiarte. Vamos a repasar rápidamente en la obra de un artista de vanguardia ejemplar -Yves Klein- las dificultades, mejor: la imposibilidad de vivir al interno de esa paradoja. El pensamiento trágico era soportable para Pascal, porque él creía después de todo en la existencia de un dios, que, aunque escondido, seguía vivo. El pensamiento tragicómico (antitrágico y anticómico por no molestar a Adorno) de las vanguardias ha debido prescindir incluso de esa esperanza "extramundana", trascendente.



Un homme dans l'espace ! le peintre de l'espace se jette dans le vide ! *Œuvre conceptuelle photographique d'Yves Klein réalisée par Shunk et Kender en 1960.*

Yves Klein: la creación imposible

"Paradoja del arte: la aceptación de la imposibilidad, así reconocida, de la creación, es la condición necesaria de la creación artística. La aceptación de la creación imposible, es decir, la afirmación trágica: nada ha sido creado, ni puede ser creado, de manos del hombre o de dios, que resulte como necesidad sobre un fondo de azar."[43]

"En la alternativa entre los dos extremos de la autocrítica y la autocompasión, el artista llega a considerarse ora como víctima cómica ora como víctima trágica. Pero este segundo estado de ánimo suele prevalecer sobre el primero. Así, en tiempos muy recientes,... el artista es concebido como una especie de "agnus dei" o de chivo emisario... ya se ha aludido respecto a la exaltación baudelairiana y nietzscheana a los estados de maldición y enfermedad: pero ahora, en cambio, la exaltación lleva a la resignación y a la piedad, precisamente porque esos estados ya no son tratados como una realidad de orden metafísico, en sentido mítico y figurativo, sino como fenómenos físicos y objetivos, como enfermedades en el sentido literal de la palabra. Esta visión establece la relación determinista de una fatal identidad entre arte y neurosis... la vocación del artista está vinculada a una predisposición patológica innata, a una fractura psicosomática, a un mal que es del cuerpo tanto como del espíritu..."[44]

"Además, el concepto de vanguardia, reservado durante decenios a la escuela más progresista de turno, tiene algo de la comicidad de una juventud envejecida."[45]

Todo eso puede enseñarnos la obra -la vida- modélica de Yves Klein.[46] Baste un ejemplo: su muerte. "En 1961, George Marci, qui était la collaboratrice du marchand d'Yves, Jean Larcade, demanda à un metteur en scène italien de réaliser un film sur Yves et sur son oeuvre, qui présenterait l'exécution des anthropométries sous un jour sérieux, de façon à réparer le dommage causé par Chabrol

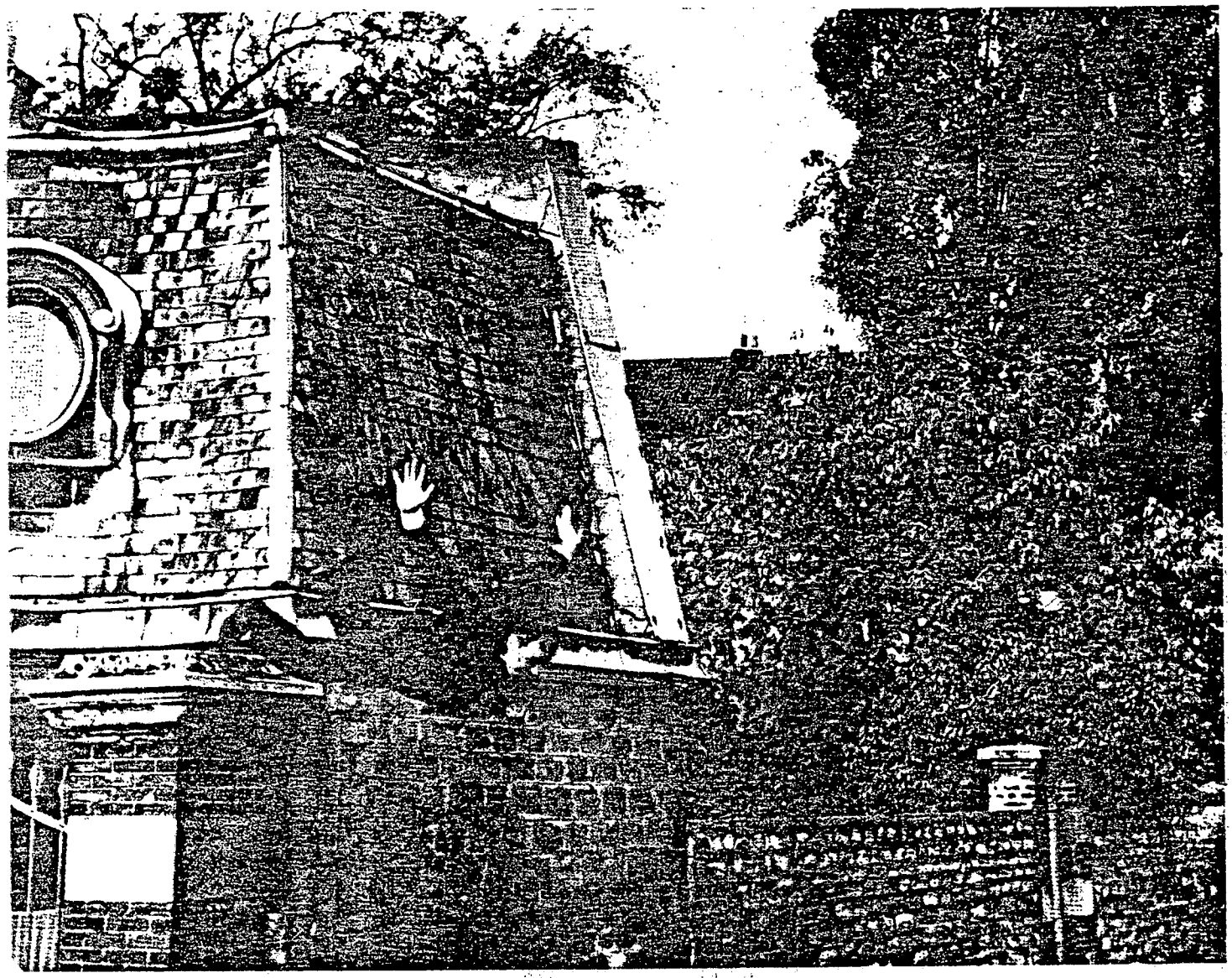
---

[43] ROSSET, op.cit., 213. ("La creación imposible").

[44] POGGIOLI, op.cit., 124. ("El estado de alienación").

[45] ADORNO, op.cit., 41. ("Defensa de los "ismos"").

[46] Sobre Klein, ver "Yves Klein", catálogo de la exposición celebrada en el Centre Georges Pompidou de París en 1983. Ver también el artículo "Théâtre du vide", del mismo Klein, que se incorpora como apéndice. Cf. supra, I, 164 y ss.



Yves Klein saute dans le vide
version préliminaire à l'œuvre conceptuelle, 1960

dans son film "Les Godelureaux". Le film serait dirigé par Gualtiero Jacopetti; Yves serait filmé par Paolo Cavara, un cameraman pour lequel il éprouvait une certaine confiance. On lui versa 3000 francs pour couvrir ses dépenses, et, en juillet 1961, il réalisa des anthropométries (Ant. 81 et 82) au son de la "Symphonie monoton". C'était une récreation de la célèbre performance de mars 1960 que Chabrol avait parodiée. Durant des semaines Yves parla de ce film qui, il en était convaincu, établirait à nouveau sa réputation au plus haut: son sens critique était faussé.

De retour en Italie, à l'insu d'Yves, le film fut coupé, et on tira une séquence brève d'à peine cinq minutes qui, présentée hors contexte, prenait un aspect comique. La "Symphonie monoton" de la bande-son fut remplacée par une chanson populaire américaine insipide. L'extrait fut inclus comme sketch dans le film "Mondo Cane" qui est un ramassis vulgaire de bizarreries filmées qu'un commentaire off méprisant ridiculise totalement. Tout cela se révélait encore plus négatif que le film de Chabrol; de plus, "Mondo Cane" fut distribué à plus grande échelle.

Une avant-première du film dévait être présentée à Cannes en mai 1962... Yves s'envola pour Cannes le 11 ou le 12 mai et y rejoint George Marci en compagnie de laquelle il se rendit en taxi, le soir du 12, à la projection. La légende qui veut qu'Yves arriva en Rolls-Royce bleue, vêtu d'un smoking du même bleu serait inexacte (bien qu'Yves fût, semble-t-il, à l'origine de ce bruit). Yves sattendait, en toute naïveté, à voir un film d'environ vingt minutes qui lui soit entièrement consacré.

Yves se sentit coincé, écrasé, par cette collision entre son mythe personnel et une perception plus objective du monde extérieur. Assis dans la salle obscure, entouré de gens qu'il avait désiré impressionner, il pouvait se voir sur l'écran: un personnage de bande dessinée, un nouveau Mandrake le magicien, au jeu d'yeux et de mains absurdement appuyé que la caméra transformait en burlesque. Il est difficile, pour quiconque admire la carrière d'Yves, de regarder cette séquence; l'importance qu'il s'y donne, son manque apparent de distance ironique, donnent presque envie de fuir. (Comment <u>lui-même</u> a-t-il pu vivre cela?) Et il n'était même pas le personnage principal de ce spectacle de monstres; simplement un acteur parmi d'autres personnages absurdes et triviaux d'une suite de sketches qui montraient des gens em train d'avaler des insectes ou de boire du sang de tortues.

Jamais un tel piège ne fut inventé pour capturer un animal traqué! Yves et son image de soi idéale, et intransigeante, Yves qui voulait toujours être le premier en tout, Yves qui ne tolérait aucun obstacle, le maître du ciel bleu, le proprietaire de la couleur, le conquistador du vide! S'il y avait une chose qu'il ne pouvait tolérer

Yves Klein saute dans le vide,
version préliminaire à l'œuvre conceptuelle, 1960

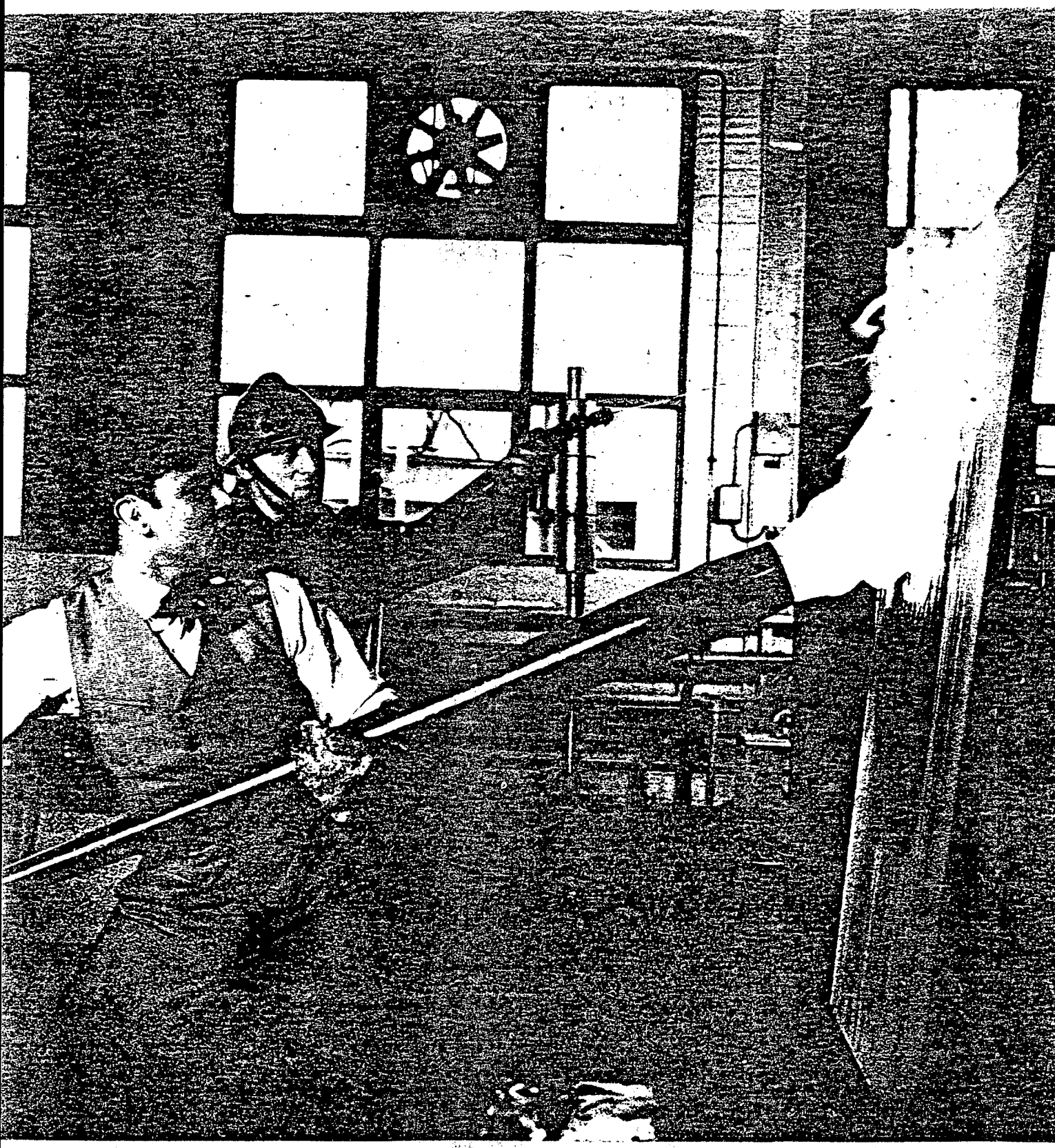
c'était d'être ridiculisé, et c'était arrivé!...

Après la projection, rapporte George Marci, Yves était furieux et nerveux, mais il luttait pour contenir sa colère... Pendant plusieurs jours, Yves lutta contre l'esprit de discorde. L'idée que son destin risquait de sombrer dans le ridicule le rendait encore plus fragile... Trois jours aprés la projection de "Mondo Cane"... Yves était silencieux, tendu et pâle. Peut-être la crise cardiaque avait-elle déjà eu lieu. A un moment, il dit qu'il devait s'asseoir, et s'arrêta pour prendre un cognac. A la galerie, une douleur inhabituelle gagna graduellement sa poitrine et ses épaules; vers la fin du vernissage, la douleur était dévenue insupportable. Il ne pouvait plus marcher correctement. On l'amena voir un médecin. Le diagnostique ne laissait aucun doute: son coeur se "brisait". Même pour quelqu'un qui avait essayé de devenir inmortel, il devenait impossible d'ignorer le temps.

Deux jours plus tard, assis "très calmement" sur le sol de son appartement presque vide, il dit à Claude Pascal qu'il avait failli mourir. Il avait dans les yeux une expression nouvelle; solennelle et sobre. Il ne jouait plus un rôle."[47]

---

[47] Thomas McEVILLEY, "Yves Klein conquistador du vide", en "Yves Klein", op.cit., 59-60. El propio McEvilley, en una nota al texto (op.cit., 66), afirma que "L'idée de que le film "Mondo Cane" à tué Yves Klein reste vivace, si l'on en croit les témoignages oraux."



El problema práctico

Después de reconocer en el ejemplo deslumbrante que nos dió Yves Klein cuál es el terreno paradójico, trágico y a la vez bastante risible en que se tienen que mover obligadamente los artistas de vanguardia, queda una pregunta que no debemos -ni podemos- escamotear: ¿Qué hacer? No hay más remedio que plantearse, aunque no le podamos dar a esa cuestión una respuesta definitivamente tranquilizadora, cuál debe ser el comportamiento adecuado de los artistas que no quieran renunciar a esa condición de la vanguardia. Los únicos artistas que hoy en día van a seguir mereciendo el nombre de tales, todo hay que decirlo. ¿Qué hacer frente a esa paradoja de la vanguardia?

¿Qué hacer? Procedamos "modernamente", es decir, negando. ¿Cómo "no" debemos comportarnos? En primer lugar, como Yves Klein. Su calvario, porque de eso se trata, es inútil. No debemos comportarnos como Yves Klein. Pero tampoco como tantos artistas actuales, que se empeñan en negar contra toda evidencia su condición. Si uno es partidario acérrimo del antiarte, del reconocimiento de que la "muerte del arte" se ha producido ya, debe dedicarse a otra cosa. No es lícito predicar la muerte del arte desde una galería de arte o un museo de arte contemporáneo. Y ésa es, curiosamente, una manera de obrar muy frecuente en el arte actual. Es la actitud de Joseph Beuys, por citar un ejemplo conocido, que en las páginas de cultura de un diario afirmaba hace algún tiempo: "Yo no me siento como un artista".[48] Más prudente, el comentarista de arte del mismo periódico decía en la misma página que "una parte importante del mejor arte europeo actual, sobre todo el de Alemania e Italia, procede de Beuys, el Duchamp de la posguerra". Aunque Beuys no se sienta un artista, aunque crea que "todas esas palabras como vanguardia y arte moderno pertenecen al pasado", él no es nada más -y nada menos- que un artista de vanguardia. Y lo confirma con esa actitud de la que son inseparables el arte y el antiarte.

Parece sorprendentemente extendida entre los artistas una obsesiva voluntad de negar que lo sean. Y de negarlo, además, contra toda evidencia. Diciéndolo claro: todo aquél que durante algún tiempo decide qué hay que hacer en una galería, museo o lugar de exposición al público, ése es un artista. Insistiendo en esa misma

---

[48] "El Pais", 1985. Es la misma paradoja de Tadeusz Kantor, autor de un espectáculo teatral titulado "Qu'ils crèvent, les artistes!". Es la consideración del arte como "fiesta fúnebre", tal como lo comprende Henri Lefebvre. Cf. supra, II, 330.

actitud, que no practican sólo los artistas, sino bastantes intelectuales, dice Jean François Lyotard que "el universo tecnocientífico en el que vivimos y que caracteriza a la sociedad posmoderna... ha demostrado que el único valor vigente está en aquello que sea capaz de ofrecer un resultado. Ello nos obliga a cuestionar la propia utilidad del pensamiento, que es una disciplina que lleva tiempo, no puede garantizar sus resultados y, además, no suele ser muy operativa."[49] Quien hace esa afirmación no es, contra lo que pudiera pensarse, un fabricante de papel moneda, sino ¡un filósofo! (Y Director del Colegio Internacional de Filosofía de París) Pero oiga, si realmente cree que el pensamiento es una disciplina ineficaz en la "condición posmoderna", déjelo. Dedíquese a otra cosa. A algo que "sea capaz de ofrecer un resultado". Se diría que los artistas -y muchos intelectuales- no consiguen últimamente más que repetir, en todos los lenguajes, el conocido cuadro de Magritte: "Ceci n'est pas une pipe". Yo no son un artista, yo no soy un intelecutal.

Aunque frente a la "posmodernidad" pueda sonar algo antigua, me parece que vale la pena defender una actitud creo que diferente. La que proponía hace doce años Les Levine.

El editor artístico de "Time Magazine", Robert Hughes, publicó en esa revista en 1972 un artículo titulado "Decadencia y caída de la vanguardia". En ese artículo, Hughes repasaba la producción artística reciente que le parecía más significativa y distinguía en esa producción dos actitudes genéricas que condenaba. La del "arte corporal" más radical, inquietante, desagradable y autodestructivo, y la del "arte conceptual", frío, indiferente, distanciado. Y concluía su artículo con las siguientes frases: "Si el arte conceptual representa la pedagogía y la rancia metafísica al extremo de sus posibilidades, el arte corporal es el último ricuts del expresionismo.

Pero enfrentados a una disyuntiva entre una terapia amateur y las melindrosas y áridas anotaciones a Duchamp, la mente se siente cohibida. De hecho, la palabra "vanguardia" ha durado más que su utilidad. Lo que resulta difícil de aceptar no es que el emperador vaya desnudo, sino el hecho de que, debajo de la indumentaria, no haya emperador."[50]

---

[49] LYOTARD, entrevista publicada en "El Pais", 1985.

Contra ese artículo de Hughes, Les Levine escribió otro, titulado "Les Levine contesta: Dos puntos de vista sobre el arte avanzado", en el que respondía, punto por punto, a las opiniones de Hughes. Cito uno de los parágrafos de Levine, en el que responde a "... "vanguardia" ha durado más que su utilidad. Lo que resulta difícil..."

"47. Efectivamente, eso ocurrió hace diez años, entonces, ¿por qué tratarlo ahora con tanta seriedad? ¿Por qué no concentrarse un poco en la pintura y en la escultura y dilucidar por qué se encuentran tan decrépitas?"[51]

No se trata de hacer ver que aquí no ha pasado nada, que se puede continuar tranquilamente pintando o esculpiendo. Eso sería imposible. Pero no por eso hay que dedicarse a una "complaciente automortificación". Lo que hay que hacer es, como proponía Levine, "concentrarse un poco en la pintura y en la escultura" -y en la arquitectura- "y dilucidar por qué se encuentran tan decrépitas".

En el fondo, se trata de obrar como siempre ha hecho el pensamiento trágico, porque ése es el pensamiento de las vanguardias. O tal vez sea trágico y a la vez cómico, que es una manera de no ser una cosa ni otra. Actuar con la grandeza del hombre trágico que, como decía Lucien Goldmann, conocía siempre las contradicciones y las paradojas, pero no las aceptaba nunca. Tomar la actitud de una ""trascendencia inmanente" y una "inmanencia trascendente", tal es la situación paradójica, y

---

[50] Robert HUGHES, "The Decline and Fall of the Avant-Garde", en "Time", 18.12.1972. En Aa.Vv. Edited by Gregory BATTCOCK, "Idea Art. A Critical Anthology", 194. (New York, E.P. Dutton, 1973).

[51] Aa.Vv. Ed. BATTCOCK, op.cit., 203. Sobre Levine, ver Aa.Vv. Edited by Gregory BATTCOCK, "Minimal Art. A Critical Anthology", 365, 368-369, 432 (New York, E.P. Dutton, 1968).

[52] GOLDMANN, op.cit., 62, 65, 69. Para un ejemplo de comportamiento dirigido desde esa "inmanencia trascendente" y "trascendencia inmanente", ver los caracteres de UNAMUNO, "San Manuel Bueno, mártir". Pura hipocresía. Pero bien intencionada. "¡Deber querer! Un syderoxilon." (SCHOPENHAUER, op.cit., IV, 53, 96.) "On comprendra maintenant plus facilement ce qu'est le monde pour la conscience tragique. On pourrait le dire en deux mots: rien et tout en même temps." (GOLDMANN, op.cit., 58).

expresablemente únicamente por paradojas, del hombre trágico."[58] Y, claro, ese camino nos lleva a recordar la norma de comportamiento que Miguel de Unamuno proponía en el capítulo XI, titulado "El problema práctico", de su "Del sentimiento trágico de la vida": "Todos, es decir, cada uno, puede y debe proponerse dar de sí todo cuanto pueda dar, más aún de lo que pueda dar, excederse, superarse a sí mismo, hacerse insustituíble, darse a los demás para recogerse en ellos. Y cada cual en su oficio, en su vocación civil. La palabra oficio, "officium", significa obligación, deber, pero en concreto, y esto debe significar siempre en la práctica. Sin que se deba tratar acaso tanto de buscar aquella vocación que más crea uno que se le acomoda y cuadra, cuanto de hacer vocación del menester en que la suerte o la Providencia, no nuestra voluntad, nos han puesto."[59]

Cuando "frente al hombre se extiende solamente el silencio eterno de los espacios infinitos; ninguna afirmación clara, unívoca, concerniente a un sector, cualquiera que sea, del mundo, no es válida, hay que añadirle siempre la afirmación contraria, "sí" y "no", la paradoja es la única manera de expresar cosas válidas." Y entonces, lo único que cabe es apostar, hacer el "pari" de Pascal, decidir la certidumbre incierta del imperativo moral categórico de Kant. Y entonces, uno sólo puede decir lo que el Segismundo de Calderón, que al descubrirse por segunda vez encadenado en una cueva, propone la única norma de comportamiento aceptable, con la quisiera acabar por hoy:

"A reinar, fortuna, vamos;
no me despiertes si duermo,
y si es verdad, no me duermas.
Mas, sea vedad o sueño,
obrar bien es lo que importa.
Si fuera verdad, por serlo;
si no, por ganar amigos
para cuando despertemos." "

[59] UNAMUNO, "Del sentimiento..., op.cit., 228.

(Los filántropos

"¿Qué es un intelectual y qué es lo que puede, debe y tiene que hacer? Los intelectuales se plantean tales preguntas con una pasión que no es necesariamente compartida por el resto de sus contemporáneos. ¿Es suficiente el haber pasado a duras penas por algún estudio universitario o el saber leer y escribir medianamente para pertenecer de inmediato a ese peculiar gremio? ¿O es que aún se ha de poder pensar? Esto no cae por su propio peso, pues ¿quién no sabe que hay intelectuales tontos y personas extraordinariamente capacitadas a las que nunca se les ocurriría arrogarse ese título? Lo que un albañil, un piloto o un dentista han de hacer, es algo que puede precisarse sin titubeos; pero, ¿un intelectual? ¿Es eso un oficio? ¿En qué consiste su trabajo, de qué ha de preocuparse? ¿Quién lo emplea y en qué ha de emplearse?"[1] Con esas preguntas comienza Hans Magnus Enzensberger el epílogo a su comedia titulada "El filántropo", que ha escrito en una muy "estrecha y compleja relación"[2] con "Est-il bon? Est-il méchant?", de Denis Diderot..¿Qué es un intelectual? "Diderot no sólo inventó el papel del intelectual; lo aplicó por doquier y pudo darse cuenta de que no sólo era difícil, sino también precario, no sólo ingrato, sino también fuente de asombrosas paradojas. Planteaba problemas morales transcendentes y no carecía de una comicidad abismática. Una sociedad como la nuestra, en la que pulula la gente dispuesta al socorro y que parece cada vez más falta del mismo, no puede permitirse el lujo de dejar de observar atentamente a esos benefactores y terapeutas que se han instalado en sus puestos de dirección; tiene muchos motivos para interesarse por la figura del altruista bien intencionado que se ha percatado de su propio carácter problemático."[3]

---

[1] ENZENSBERGER, "El filántropo",133. (Barcelona, Anagrama, 1985). (1984).

[2] ENZENSBERGER, op.cit., 138.

[3] ENZENSBERGER, op.cit., 136-137.

[4] "Encierro, Psiquiatría, Prisión", Diálogo entre David Cooper, Marie-Odile Faye, Jean-Pierre Faye, Michel Foucault y Marine Zecca, en Miguel MOREY, ed. "Sexo, Poder, Verdad. Conversaciones con Michel Foucault", 192-193. (Barcelona, Materiales, 1978).

¿Qué es un intelectual? Michel Foucault también ha intentado dar respuesta a esa pregunta. Y así, en un diálogo sobre "Encierro, psiquiatría, prisión", decía: "Mi posición es que no tenemos qué proponer. Desde el momento en que se "propone", se propone un vocabulario, una ideología, que no pueden tener sino efectos de dominación. Lo que hay que presentar son instrumentos y útiles que se crea que nos puedan servir. Constituyendo grupos para tratar precisamente de hacer estos análisis, llevar a cabo estas luchas, utilizando estos instrumentos u otros: es así finalmente como se abren posibilidades".[4] Y añadía inmediatamente Foucault -en la misma conversación, después de tratar el tema de la violación y de la violencia sexual sobre los niños, un tema ante el que se siente obligado a "proponer"-: "Os preguntaréis cómo es que me he dejado atrapar así, por qué he aceptado contestar a estas preguntas. Pero finalmente estoy un poco irritado con un actitud que ha sido, por otra parte, la mía durante largo tiempo y que ya no suscribo, que consiste en decir: para nosotros, nuestro problema es denunciar y criticar; que se espabilen con su legislación y sus reformas. No me parece una actitud justa."[5] La lúcida sinceridad de Foucault revela el problema de los intelectuales, de esos "altruistas bien intencionados que se han percatado de su propio carácter problemático". Foucault reconoce en esa autocrítica, implícitamente, que no basta con pensar en una nueva forma y organización social del trabajo intelectual: no basta con organizar cooperativamente ese trabajo, su carácter problemático es más profundo, más esencial. La pregunta clave no es ¿cómo debe hacerlo el intelectual? sino ¿Qué es un intelectual? Y la problemática respuesta del mismo Foucault: "Pienso de modo general que los intelectuales -si es que existe o debe seguir existiendo tal categoría, lo que no es seguro ni siquiera tal vez deseable- renuncian a su vieja función profética... Y no me refiero únicamente a su pretensión de decir lo que va a ocurrir, sino a la función de legislador a la que han aspirado durante tanto tiempo: "Esto es lo que hay que hacer; eso es lo correcto, seguidme. En medio de la agitación en que os movéis todos, he aquí el punto fijo, el lugar donde me encuentro". El sabio griego, el profeta judío y el legislador romano son modelos que rondan continuamente a quienes hoy hablan y escriben por profesión. Sueño con el intelectual destructor de evidencias y universalismos, el que señala e indica en las inercias y las sujecciones del presente los puntos débiles, las aperturas, las líneas de fuerza, el que se desplaza

---

[5] MOREY, ed. op.cit., 212.

incesantemente y no sabe a ciencia cierta dónde estará ni qué pensará mañana, pues tiene toda su atención centrada en el presente, el que contribuya allí por donde pasa a plantear la pregunta de si la revolución vale la pena (y qué revolución y qué esfuerzo es el que vale) teniendo en cuenta que a esa pregunta sólo podrán responder quienes acepten arriesgar su vida por hacerla."[6]

Es difícil imaginar un discurso más prudente que ése que, a pesar de todas sus precauciones, destila todavía un cierto aroma de heroísmo que conviene ventilar: para Foucault, el intelectual debe "contribuir a plantear la pregunta"; no tiene por qué responderla. No está obligado a "arriesgar su vida", lo que sí sería necesario para responderla. Además, fijémonos en la pregunta: "¿vale la pena la revolución? ¿y qué revolución y qué pena?" Uno se sentiría tentado a decir de Foucault, con amargura, lo que con la misma amargura decía Thomas Mann de Schopenhauer: "En el fondo, Schopenhauer tuvo suerte."[7]

¿Y si la revolución fuera, como apuntaba Unamuno en uno de sus sonetos, "una comedia/ que el señor ha inventado contra el tedio"[8]? Desde el momento en que Foucault se pregunta cuál es el esfuerzo que se debe estar dispuesto a hacer por esa revolución de contenido incierto anula todo el carácter "trágico" que podía haber sido inherente al tipo de actitud que propone para el intelectual.(Escribo "trágico" entre comillas para darle a esa palabra un significado concreto: trágico quiere decir ahí "desesperado", "dispuesto a todo", dispuesto a arriesgar la vida sin seguridad de obtener nada). Vaciado de su carácter trágico, el intelectual resbala hacia la comedia, queda reducido a ser un "destructor de evidencias y universalismos", condenado a una eterna insatisfacción que le permite "el confort específico de la "neurosis" schopenhaueriana"[9], dedicado a una acción nada trascendente, instalada en la consciencia de la provisionalidad de su trabajo. El intelectual es, entonces, como ha señalado Enzensberger, un personaje tragicómico. De entretenimientos sin resultado preciso, que analiza, descubre o discurre sin saber para qué. Los intelectuales: Diderot, Schopenhauer, Unamuno, Foucault, Enzensberger... ¿trágicos o cómicos?

---

[6] "No al sexo rey", entrevista por Bernard-Henry Levy, en MOREY, ed., op.cit., 260.

[7] MANN, "Schopenhauer..., op.cit., 75.

[8] UNAMUNO, "De Fuerteventura a París", cit. en UNAMUNO, "Cómo se hace..., op.cit., 148.

Y ante la perspectiva de la neurosis, sólo una escapatoria: huir. Porque "el revolucionario sabe que la huída es revolucionaria, withdrawal, freaks, con la condición de arrancar el mantel o de hacer huir un cabo del sistema".[10] O sin tomar siquiera esa precaución, simplemente: huir. "¿Qué es esta fuga? La palabra está mal escogida para poder complacer. El valor radica, sin embargo, en aceptar el huir antes que vivir quieta e hipócritamente en falsos refugios."[11] "A los que dicen que huir no es valeroso, respondemos: ¿Quién no es fuga y catexis social al mismo tiempo? La elección no está más que entre dos polos, la contrafuga paranoica que anima todas las catexis conformistas, reaccionarias, fascistas, la fuga esquizofrénica convertible en catexis revolucionaria."[12]

Pero resulta que sabemos que la locura -y, por tanto, la "fuga esquizofrénica"- no puede imitarse[13]. Por eso nos hemos quedado siempre quietos, con las manos agarrando el mantel, pero sin movernos de nuestra silla. Sólo sabemos que no sabemos qué hacer y aceptamos la peor penitencia para ese pecado: la mala conciencia. No nos consolamos como quería hacerlo Thomas Mann en sus "Consideraciones de un apolítico", creyendo que "llegado el momento sabríamos cómo actuar" y, en consecuencia, no nos tomamos completamente en serio. Sabemos que estamos haciendo el ridículo; ésta es nuestra "escena tragicómica". Sabemos "que no tenemos qué proponer". "La idea aprensiva de que el intelectual, si es que no merece otro nombre, es una figura tragicómica, pertenece, por supuesto, al autor, al director y al protagonista que aquí hace su entrada en las tablas."[14])

---

[9] ROSSET, op.cit., 82. Cf. supra, I, 115-116.

[10] DELEUZE-GUATTARI, op.cit., 287.

[11] Maurice BLANCHOT, "L'Amitié", cit. en DELEUZE-GUATTARI, op.cit., 352.

[12] DELEUZE-GUATTARI, ibidem.

[13] Cf. supra, II, 321.

[14] ENZENSBERGER, op.cit., 139-140.

II.3.2

MEMORIAS DE UN MONUMENTO

Segundo intento[15]:

"Creo haber leído hace unos días en un periódico (y digo que "creo" haber leído porque no he conservado pruebas de ese texto, y la coincidencia de los mundiales de fútbol y las elecciones generales con la declaración del impuesto sobre la renta me ha aumentado todavía más mi habitual sensación de que quienes nos gobiernan se caracterizan por el mal uso que hacen de nuestro dinero, y como la noticia que creo haber leído se refiere a ellos, no sé si es verdad o una alucinación producida por mi desconfianza). Creo, repito, haber leído que con motivo de la celebración del quinto centenario de la colonización de América (colonizar: enviar a Colón) el alcalde de Nueva York ha accedido a la petición del ayuntamiento de Barcelona para que se casen la estatua de la Libertad de aquella ciudad y el monumento a Colón de Barcelona. (Bien pensado, la noticia debe haber aparecido publicada, porque yo no tengo tanta imaginación. ¡Casar a la estatua de la libertad con el monumento a Colón!)

A mí me parece una idea fascinante, enormemente sugerente en un supuesto: que se lleve efectivamente a la práctica. Que se casen, que decidan si prefieren vivir aquí o allí, que las instalen juntas, aunque seguro que Colón es más bajito, que tengan hijos y que decidan qué nacionalidad darles (dónde enviarles a hacer la mili). O, al menos, que quede como un chiste desmesurado, con la oficina de relaciones públicas del ayuntamiento preparando el convite, pensando dónde debe sentarse el enorme cabezón en roca del dictador filipino, dónde dejar al caballo de Espartero, buscando la dirección del soldado desconocido...

Pero lo terrible es que no va a suceder nada de eso. El festejo matrimonial se celebrará -la construcción de una réplica del pabellón de Mies en Barcelona y el encargo al escultor Subirachas para que complete la Sagrada Família de Gaudí son pruebas suficientes de que el poder público lleva a cabo sin la menor vacilación las operaciones más imprevisibles. Sí, el matrimonio de Colón y la Libertad se va a celebrar, no me cabe duda de ello.

---

[15] Lo que sigue es el texto de la conferencia leída por M. Usandizaga en las "Jornadas de debat escultura-ciutat", en Tárrega, el 29.6.1986.

Pero, y eso es lo grave, se va a celebrar completamente en serio, como si fuera una ocurrencia del todo razonable, a la que no van a oponerse más que los amargados de siempre.

Y ni siquiera cabe esperar que ese matrimonio vaya a llevar a nadie a plantear la conveniencia de analizar el estado de salud psíquica de quienes patrocinan esa celebración. Y vale la pena recordar que por bastante menos se declaró loco al rey Luis segundo de Baviera y que, si yo me empeño en casar a la farola que hay delante de mi casa con un container de la recogida de trastos viejos, me encierran. O, lo que es tal vez más grave, me dejan en la calle.

Y, ¿por qué le declararon loco a Luis segundo? Por exagerar. Porque su desmesurada afición por el boato, por la vertiente representativa del ejercicio del poder se acercaba a lo ridículo, ponía en evidencia lo anacrónico de su posición. En los tiempos modernos, el poder ya no se detenta (y ostenta), ya no se muestra, sino que simplemente se ejerce. Y entonces ¿por qué siguen construyéndose monumentos? Porque en los monumentos se nos muestra el poder, nos mantienen la memoria del pasado. Y esa "presencia del pasado" nos ata. Los elefantes -se dice- son animales que tienen muchísima memoria. Y por eso mismo son, a pesar de su corpulencia, animales dóciles. Como las hormigas que, a diferencia de las cigarras, se acuerdan del invierno en pleno verano. Y como las abejas. Pero todo esto son cosas de las que está prohibido hablar, los monumentos son fetiches del poder y por ello mismo, son "tabú". Está prohibido bromear con ellos. Los monumentos nos muestran la presencia del poder, pero sin insistir, como de pasada, inadvertidamente. Nos obligan a una "percepción distraída" de nuestro sometimiento a un orden establecido. Y no deben nunca desvelarse, porque entonces pierden toda su fuerza. (Hace un año, cuando la polémica acerca de los cruceros de recreo del presidente del gobierno español en el yate Azor, el único que se las cargó fué el ciudadano que descubrió la condición monumental de esos viajes al pedir el yate para pasar las vacaciones con su familia. Rompió el tabú y fue castigado.)

Los monumentos no deben poder tocarse, ésa es la instrucción fundamental. Y de ahí el carácter redundante -y la razón de su éxito, de su aceptación por el poder- de la operación de envolver los monumentos, como hace Christo.

Y cuando se han desvelado, los monumentos no sólo no sirven para nada, sino que estorban. Les pasa algo parecido a las latas que contienen una ostra con perla, que venden en Japón: en cuanto se abre la lata, y la ostra, y se descubre que efectivamente, dentro hay una perla, hay que tirarlo todo a la basura, porque empieza a apestar. Y por eso mismo, en cuanto el poder cambia de manos, los nuevos gobernantes se apresuran a hacer desaparecer -mejor

si pueden, en vez de destruirlos, ocultarlos a la vista en algún almacén o lugar ignoto- los monumentos que sus predecesores habían levantado. Y con esa ocultación conservan y hacen perfecto el poder represor de los monumentos. Debemos enfrentarnos a eso, debemos dejar -si no queremos acabar como los elefantes- que los monumentos decaigan con el paso del tiempo. Que envejezcan y chocheen como todos los viejos. No, señor Roca, no debemos desguazar el yate Azor, lo que hay que hacer es fondearlo en el puerto entre la Santa María y el "junco rubia", y que lo visiten los niños que, porque no se acuerdan de Franco[16], lo recorrerán encantados. Y que se formen su propia opinión del dictador, que tampoco son idiotas. No hay que destruir los símbolos del antiguo régimen, lo que hay que destruir son las condiciones que lo hicieron posible. Como tampoco hay que cambiar los nombres de las calles, una operación que sospecho esté planificada por las editoriales que publican guías urbanas. El único cambio de nombre de calle con el que estoy de acuerdo -y soy conscientemente provocador- es el más inútil, el que se muestra más obviamente lampedusiano: la calle de la Virgen de Covadonga, ahora carrer de la Verge de Núria.

Quien les habla es -ya lo habrán sospechado- enemigo de la construcción de monumentos y enemigo a la vez de su desaparición. Y solamente estoy dispuesto a tolerar los más explícitos de entre los monumentos: aquellos que son más claros, que no se ocultan ni se conservan velados. De ellos podemos hablar. De los normales, de los que se ocultan y protegen de nosotros, de los inefables, no se puede hablar. Pero eso no quiere decir que haya que dejarles que sigan cumpliendo tranquilamente su función represora, hay que desenmascararlos para reírse de ellos.

Voy a intentar ilustrar esta reflexión sobre el sentido de los monumentos con tres ejemplos, sin duda diferentes entre sí, pero que tienen algunos rasgos comunes: los tres han sido proyectados por arquitectos españoles contemporáneos. Son, por tanto, "obras arquitectónicas", a las que cabe aplicar el fundamental discurso de Hans Georg Gadamer en "Verdad y método": "Una obra arquitectónica remite más allá de sí misma en una doble dirección. Está determinada tanto por el objetivo al que debe servir como por el lugar que ha de ocupar en el conjunto de un determinado contexto espacial. Todo

[16] No sólo los niños: J.L. Styan, en su "Modern drama in theory and practice 2. Symbolism, Surrealism and the Absurd", 85 (Cambridge University Press, 1981), escribe: "the coming of Franco's republic in 1931..." No somos nada.

arquitecto debe contar con ambos factores. Su propio proyecto estará determinado por el hecho de que la obra deberá servir a un determinado comportamiento vital y someterse a condiciones previas tanto naturales como arquitectónica. Esta es la razón por la que decimos de una obra lograda que representa una "solución feliz", queriendo decir con ello tanto que cumple perfectamente la determinación de su objetivo como que aporta por su construcción algo nuevo al contexto espacial urbano o paisajístico. La misma obra arquitectónica representa por ésta su doble inordinación un verdadero incremento de ser, es decir, es una obra de arte.

No lo sería si estuviere en un sitio cualquiera, si fuese un edificio que destrozara el paisaje; sólo lo es cuando representa la solución de una "tarea arquitectónica". Por eso la ciencia del arte sólo contempla los edificos que contienen algo que merezca su reflexión, y es a éstos a los que se llama "monumentos arquitectónicos". Cuando un edificio es una obra de arte no sólo representa la solución artística de una tarea arquitectónica planteada por un nexo vital y de objetivos al que pertenece originalmente, sino que de algún modo retiene también este nexo de manera que su emplazamiento en él tiene algún sentido especial, aunque su manifestación actual esté ya muy alejada de su determinación de origen. Hay algo en él que remite al original... Un edificio no es nunca primariamente una obra de arte. La determinación del objetivo por el que se integra en el contexto de la vida no se puede separar de él sin que pierda su propia realidad. En tal caso se reduce a simple objeto de una conciencia estética; su realidad es pura sombra y ya no vive más que bajo la forma degradada del objeto turístico o de la reproducción fotográfica. La "obra de arte en sí" se muestra como una pura abstracción.

En realidad, la supervivencia de los grandes monumentos arquitectónicos del pasado en la vida del tráfico moderno y de sus edificios plantea la tarea de una integración pétrea del antes y el ahora. Las obras arquitectónicas no permanecen impertérritas a la orilla del río histórico de la vida, sino que éste las arrastra consigo. Incluso épocas sensibles a la historia intentan reconstruir el estado antiguo de un edificio no pueden querer dar marcha atrás a la rueda de la historia, sino que tienen que lograr por su parte una mediación nueva y mejor entre el pasado y el presente. Incluso el restaurador o el conservador de un monumento siguen siendo artistas de su tiempo."[17]

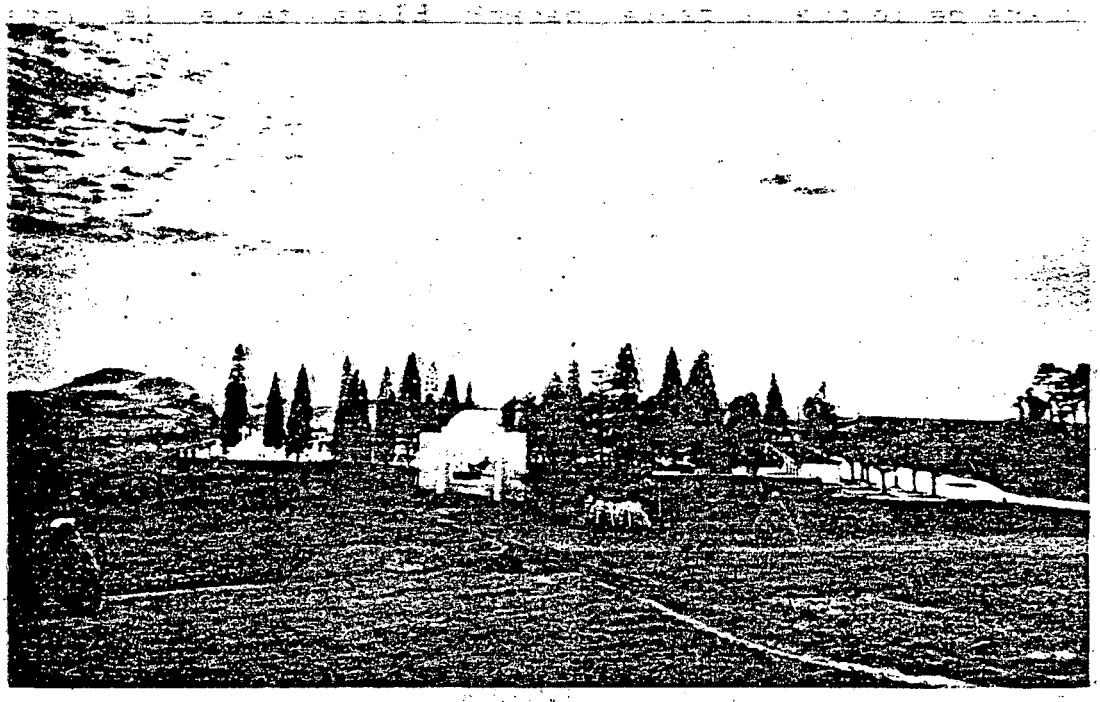
Esa cita, cuya exagerada longitud espero que haya podido ser perdonada por su interés, delimita algunas cuestiones que son fundamentales para el tema de hoy, las relaciones entre la escultura y la arquitectura. Para una obra de arquitectura, la relación con su entorno, con el conjunto espacial que forma con su contexto no es circunstancial, sino esencial. De ahí otra vez la crítica a la reconstrucción de edificios, que reaparecen "bajo la forma degradada del objeto turístico". Una obra de arquitectura tiene una doble determinación, por el objetivo al que debe servir, y por el lugar que ha de ocupar. Y puede ser -en principio no tiene por qué- una obra de arte sólo cuando cumple acertadamente esa doble determinación.

---

[17] GADAMER, op.cit., 207-208. Cf. supra, II, 290 y ss.

Dos monumentos ejemplares

El primer monumento que me gustaría comentar es obra de tres artistas: los arquitectos José Antonio Martínez Lapeña y Elías Torres y el escultor Francisco López. Está situado en la ciudad alta de Ibiza y dedicado al Canónigo Archivero de la Catedral de Ibiza, escritor y autor de la "Historia de Ibiza", Isidor Macabich. Es un monumento que confieso que me encanta porque no quiere producir admiración por un personaje célebre, sino cariño por un cura pequeño y desconocido. Y eso -que sea desconocido- es fundamental, es lo que le hace verdaderamente próximo, igual a nosotros, a cualquiera que se quiera sentar con él y ensimismarse, ocioso, con él. Voy a leer lo que, en una entrevista, decía Paco López sobre ese monumento, porque lo describe perfectamente: "La primera colaboración con Elías fue el monumento a I.M. Nos conocimos entonces, vino a visitarme y me habló del proyecto. Quería hacer un monumento a I.M., un cura de Ibiza, historiador y poeta. Empezamos a discutir la idea del proyecto: cómo lo íbamos a hacer, en qué forma... ¿El había hecho ya el proyecto del entorno? Si, incluso ajardinó la plaza que estaba abandonada. Se trata de una pequeña plaza llamada "La Carroza", está muy cerca de la casa donde vivió I.M., tiene unos eucaliptus a los lados y unos bancos antiguos muy gastados. Pusimos unos bancos muy parecidos a los originales y la estatua de tamaño natural sentada en uno de ellos, con un libro al lado. Este fué el proyecto. Cuéntanos el proceso de la colaboración. ¿Empezásteis a discutir, o bien Elías tenía ya una idea muy clara de lo que se debía hacer? Elías tenía la idea de hacer una estatua muy cercana, que no fuera un monumento aparatoso, sino una cosa íntima, muy cotidiana. Hablamos de todo esto, lo fuimos concretando al unísono... Me creó cierta inquietud cuando se inauguró; después del acto, el dejar aquella estatua allí, en mitad de la calle, me producía una especie de nerviosismo. Temía que se la llevaran, que le rompieran la cabeza, que le pasara algo... me parecía tan frágil allí al alcance de cualquiera, esto me preocupaba mucho. Luego ha pasado el tiempo, y allí sigue la figura sin que le haya ocurrido ningún percance. A pesar de este temor, me parecía muy bonito que la gente pudiera tocar la obra, sentarse a su lado, estar cerca de ella, acompañarla; pensaba que no sería simplemente una estatua distante, colocada encima de un pedestal. Pero una vez colocada allí, en medio de la calle, es verdad que su seguridad me inquietaba. Hasta entonces siempre había visto mis obras expuestas en galerías, sitios protegidos, me parecía -por así decirlo- que estaban a salvo, por esta razón al dejar la escultura de I.M. en medio de la calle, sin saber qué podía pasarle, me inquietó bastante.



114 En la valla del cementerio que domina la población. 114 The cementery wall facing the town.

Recuerdo que dos o tres días después de la inauguración pasé por la plaza para ver si seguía allí y, efectivamente, allí estaba." estaba."[18]

Ese monumento tiene exactamente la virtud que Walter Benjamin descubría en el teatro de Bertolt Brecht: ha suprimido la separación entre el arte y sus espectadores. Y lo ha hecho, además, a la manera brechtiana, con toda naturalidad, suprimiendo la expresión. La estatua de I.M. "está ahí", simplemente, no hace nada. Inexpresiva, no quiere com-pasión ni sim-patía. Y por eso, porque ni nos acaricia no exige nada de nosotros, le estamos agradecidos y la queremos. Y sabemos que podemos sentarnos a su lado, a sentir pasar el tiempo. A vivir. Porque, como ya sabía Azorín, "vivir es ver pasar. Mejor diríamos: vivir es ver volver"[19]

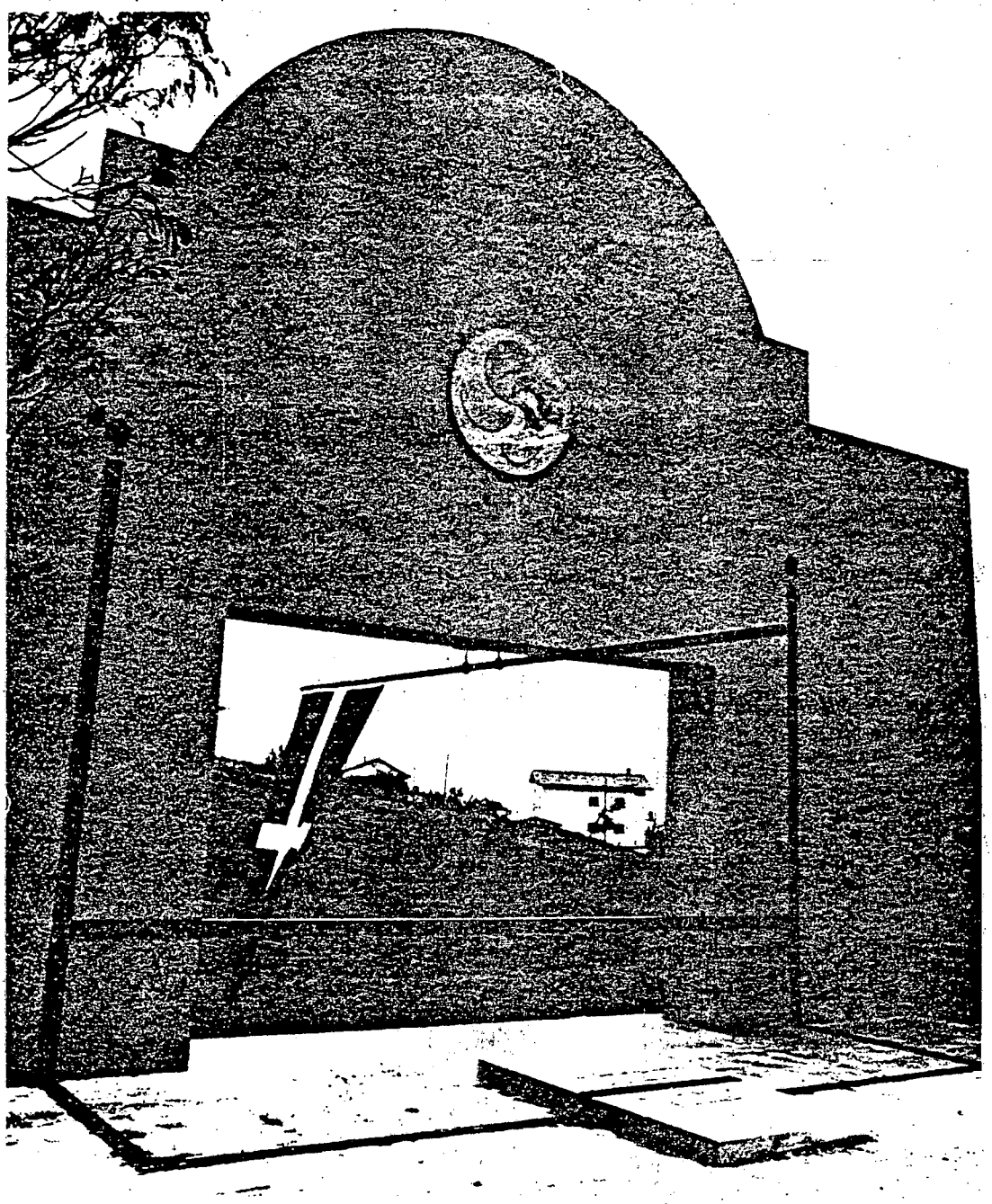
(Pueden deducirse de ese razonamiento los errores de un monumento que a simple vista podía habernos parecido semejante: el dedicado a Pau Casals en la puerta del Turó Park de Barcelona. Pero ahí no podemos sentarnos con Casals. No sólo porque estado sentado sobre una silla, y no sobre un banco, no sólo porque esa silla está sobre un suelo especial, de césped (¡prohibido pisar el césped!); sino, sobre todo, porque ahí Pau Casals está tocando el violonchelo, tiene en sus manos el instrumento de su gloria, el que definitivamente le separa de nosotros. Nadie puede atreverse a interrumpirle o estorbarle. Sería una impertinencia. Sólo podemos pasar junto a él, en silencio, y mirarle de reojo, con disimulo, tal vez mirar por encima de su hombro, como si fuera un pintor y estuviese pintando. Pero con otra desventaja; si fuera un pintor, podríamos entretenernos en mirar lo que pinta, incluso opinar si lo pinta bien o mal. Pero a ese Casals no se le oye lo que toca. Y, para colmo, es de un tamaño menor que el natural. Y desde muy pequeños nos han enseñado a no mirar fijamente ni señalar con el dedo a aquellas personas que no tienen una apariencia del todo normal.)

Otro monumento ejemplar es el que proyectó el arquitecto Luis Peña Ganchegui para el cementerio de Oyarzun, un pueblo guipuzcoano. Es un monumento funerario dedicado a los soldados vascos, a los "gudaris" (y puestos a hablar de los gudaris, ahí va otra historia tragi-cómica de cambios de nombres de calles: cuando murió Franco, el

---

[18] "Paco López, escultor", entrevistado por Pedro AZARA y Pepita TEIXIDOR, en "Quaderns" 161, 39-40. (Barcelona, COAC, 1984).

[19] CAMPOAMOR, AZORIN, cit. en RISCO, op.cit., 169.



ayuntamiento de Tolosa, en Guipúzcoa, decidió cambiar el nombre de la calle de la División Azul. La primera propuesta fue darle el nombre de calle de Txirrita -Txirrita era el mote de un militante abertzale muerto por la policía en los últimos años de la dictadura de Franco- pero esa primera propuesta tropezó con la oposición del PNV, partido del que Txirrita no era militante, y que propuso darle a la calle el nombre de "calle de los gudaris", supongo que para recordar a su electorado que ellos ya estaban allí cuando la guerra civil; propuesta a la que su vez se opuso HB, que no ve diferencia entre 1936 y ahora mismo, y creía conveniente darle a la calle el nombre de "calle de los gudaris de ayer y de hoy"... no sé cómo ha acabado el asunto, pero me da la impresión de que finalmente habrá prevalecido el buen sentido de la oficina de correos de Tolosa, que no debe estar para tantas disquisiciones, y menos en un tema como éste, que puede costarle la vida a cualquiera...)

El monumento de Peña en Oyarzun conserva toda esa ambigüedad, y muestra una placa en la que pueden leerse los versos de Manuel de Lekuona:

Erriazi zioten Gorrotoz il zinduzten
(En el odio al pueblo os mataron)
Erriaren Gogoan bizi Zerate
(En el recuerdo del pueblo estáis vivos)[20]

¿A quién se mató y se recuerda?

Pues bueno, ésa es una indefinición muy importante para un monumento. Y en esa ambigüedad radica el interés -la irritación- que podemos sentir por esa construcción. En una de las tapias del cementerio Luis Peña ha levantado un fragmento de muro que toma la forma característica de un frontón, en el que la parte de la pared que debiera devolver la pelota está agujereada, se ha suprimido. Ya no se puede jugar... La pared ya no cierra el espacio del juego de la pelota, sino que se abre sobre los campos de labranza que rodean el cementerio, y tampoco puede atravesarse esa pared para pasar al otro lado, sólo el mástil de la bandera se prolonga, horizontal, a los dos lados de esa pared desaparecida -un límite virtual- que separa el cementerio de los campos, el mundo de los muertos del de quienes viven. De la pared del frontón se han conservado las líneas metálicas que separan, en el juego, el espacio donde puede botar la pelota y donde se hace falta; unas líneas que se prolongan en el suelo del

[20] Cit. en Santiago ROQUETA, "Luis Peña Ganchegui. Conversaciones", 77. (Barcelona, Blume, 1977).

58, 59 Estos agujeros son una especie de teléfono del hombre con las entrañas del mar.

58 and 59 These holes are a sort of telephone connection between man and the depths of the sea.

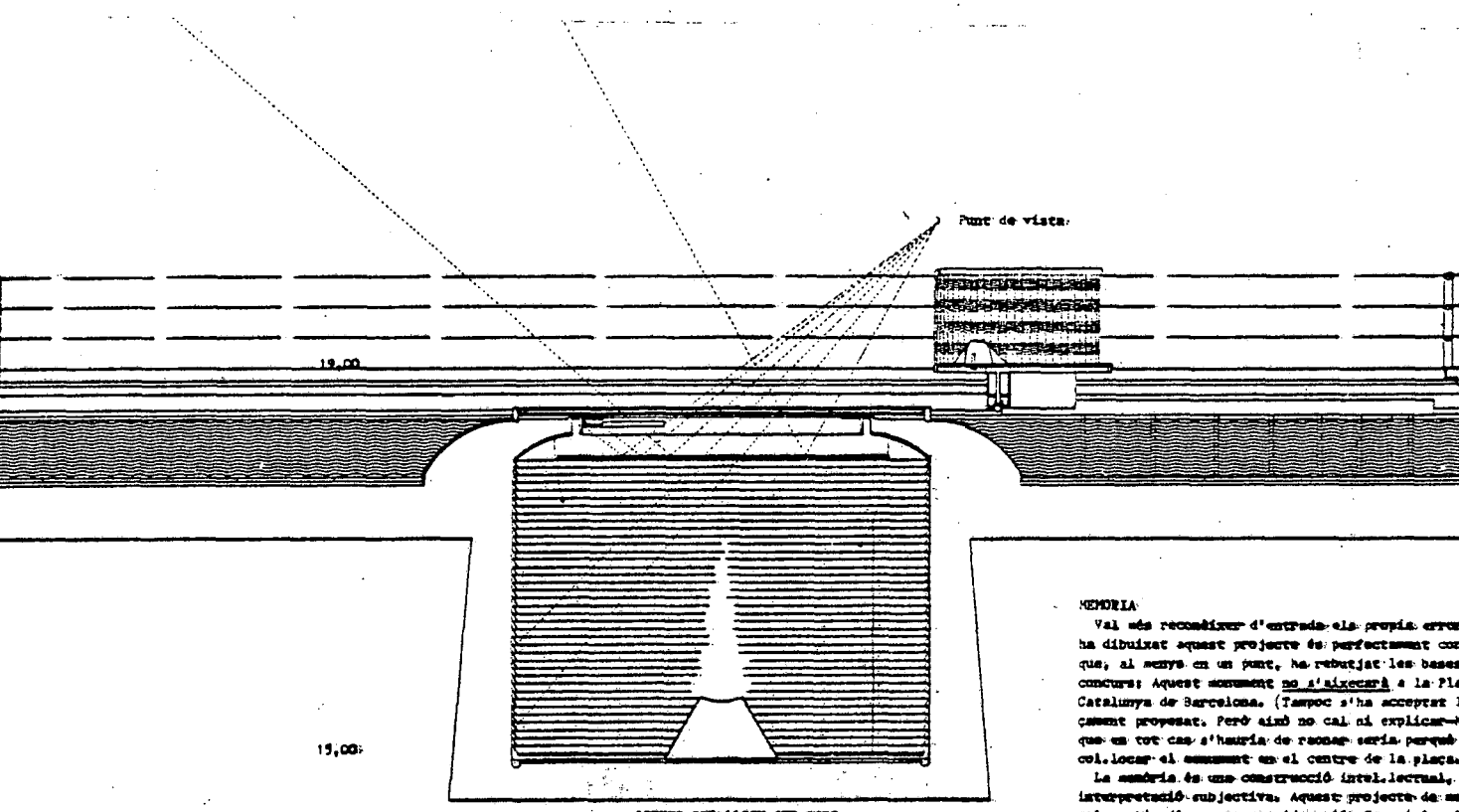
cementerio y sellan la losa de la tumba, dejando un verso de los leídos a cada lado.

Luis Peña Ganchegui es un arquitecto romántico. No sólo por el peso de lo originario, de lo primitivo, de lo ancestral en su obra, no sólo por las citas de Novalis que suele manejar con precisión, ni tampoco porque en su obra podamos descubrir un rasgo tan romántico como lo es la continuidad entre la creación y la crítica; lo es, sobre todo, porque el sentimiento de "lo sublime" juega un papel fundamental en su obra. Lo sublime, el infinito -la desaparición del límite y las fuerzas desatadas de la naturaleza. Emmanuel Kant situaba -en su "Crítica del juicio"- a lo sublime en la distancia entre lo que somos capaces de pensar con la razón y aquello que somos capaces de "imaginar", de percibir con los sentidos. Cuando esas dos capacidade no coinciden entre sí, se nos produce el sentimiento de lo sublime.

La plaza del Tenis, en San Sebastián, por ejemplo, parece concebida como máquina para producir el sentimiento de lo sublime dinámico de la naturaleza, con esos agujeros en el pavimento de los que surgen chorros de vapor de agua, y las estatuas de Chillida, como restos de un naufragio cósmico. Y otra vez la adecuación al lugar como único camino para una arquitectura que sea arte.

(Sobre la "investigación": Ver GADAMER, op.cit., 274: "Este nuevo concepto de "investigación", que toma pie en el concepto del viajero científico que se arriesga a zonas desconocidas, abarca por igual el conocimiento de la naturaleza y el del mundo histórico. Cuanto más palidece el trasfondo teológico y filosófico del conocimiento del mundo, más se abre paso la idea de la ciencia como avance hacia lo desconocido, y por eso se le llama investigación." Cuando Deleuze y Guattari hablan del arte y de la ciencia como "experimentación" (op.cit., 381, 382), es decir, como "proceso sin finalidad" (380), "como proceso que se realiza y que no cesa de ser realizado en tanto que procede" (381), están pensando también en ese "avance hacia lo desconocido" a que alude Gadamer. Y en esa "investigación" o "experimentación", "el arte y la ciencia tienen una potencialidad revolucionaria y no otra cosa, y... esta potencialidad aparece tanto más cuanto uno menos se pregunta por lo que quieren decir, desde el punto de vista de los significados o de un significante forzosamente reservado a los especialistas..." (DELEUZE-GUATTARI, op.cit., 389).)

Por otro lado, el paso del tiempo me incapacita para delimitar el orden de los acontecimientos; realmente no sé si la lectura de algunos textos precedió a la elaboración de este proyecto o si, por el contrario, los problemas que me planteé entonces me llevaron a la lectura de determinados textos. Si toda esta tesis es la memoria hipertrofiada de aquel proyecto, o si el proyecto en cuestión es una ilustración de esta tesis. Este proyecto es una imagen, en el sentido que le da Gadamer a esa palabra: "La esencia de la imagen se encuentra más o menos a medio camino entre dos extremos. Estos extremos de la representación son por una parte la pura referencia a algo -que es la esencia del signo- y por la otra el puro estar por otra cosa -que es la esencia del símbolo-... Entre todos los signos el que posee más cantidad de realidad propia es el objeto del recuerdo. El recuerdo se refiere a lo pasado y es en esto un verdadero signo, pero para nosotros es valioso por sí mismo, porque nos hace presente lo pasado como un fragmento que no pasó del todo... Una imagen no es... un signo. Ni siquiera un recuerdo invita a quedarse en él, sino que remite al pasado que representa para uno. En cambio, la imagen sólo cumple su referencia a lo representado en virtud de su propio contenido. Profundizando en ella se está al mismo tiempo en lo representado. La imagen remite a otra cosa, pero invitando a demorarse en ella... La imagen no se agota en su función de remitir a otra cosa, sino que participa de algún modo en el ser propio de lo que representa... Este es el sentido en el que de hecho la imagen está a medio camino entre el



SECCIO PER L'EIX SUD-NORD
Escala 1:40

MEMORIA

Val més reconèixer d'entrada els propis errors
ha dibuixat aquest projecte és perfectament con
que, al menys en un punt, ha rebutjat les bases
concurs: Aquest monument no s'aixecarà a la Pla
Catalunya de Barcelona. (Tampoc s'ha acceptat l
çament proposat. Però això no cal ni explicar-
que en tot cas s'hauria de raonar seria perquè
col.locar el monument en el centre de la plaça.

La memòria és una construcció intel.lectual,
interpretació subjectiva. Aquest projecte de m
vol partir d'aquesta consideració. Per això sol
existeix quan hi ha una "voluntat de recordar"
sent es vol que se'l miri, vol fer coincidir
d'aquestes dos verbs. Qui no recordi a Macià no
aquest monument, que pretén passar desapercebut

Com "construcció intel.lectual", la memòria
sa imatges que intentin reproduir la realitat
perduda. Es més: aquestes imatges destorben el
intel.lectual de la memòria. Millor fer-les des
rèixer, o reduir-les al mínim o col.locar-les
límit de la seva existència. Amb Magritte, opos
la contemplació: "El quadre"-el monument-"perfe
permet la contemplació, sentiment trivial i sen
d'interès."

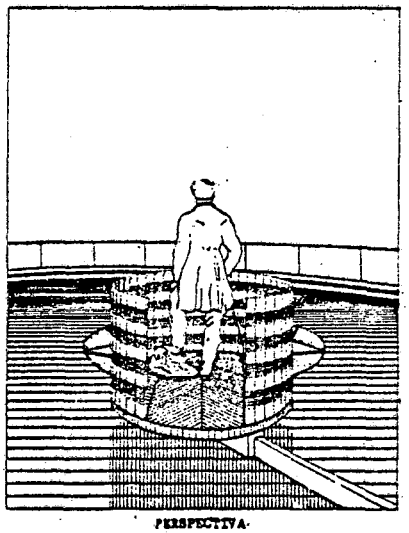
A més a més, per què entossudir-se a reconstr
partir de fotografies una imatge del President
No és millor tenir i disfrutar la màquina que
fer aquesta reconstrucció?

El monument que es projecta està exclusivamen
per les imatges del cel i del propi tema del re
(Catalunya a Macià), aparegudes en un mirall. A
imatges especulare són la única realitat del pr
Qui vulgui passar a l'altre costat del mirall d
trirà la inutilitat del seu esforç en la impossi
litat d'entendre res des d'aquell lloc. En defi
"en este mundo traidor nada es verdad ni es men
todo es según el color del cristal con que se m
Això es, breument explicat, el que aquest proje
voldria demostrar. I aquesta voluntat didàctica
la que fa que es consideri a sí mateix com un p
instructiu.

El millor homenatge a Macià, el millor nacion
aquell que no s'exhibeix, sinó que, ineludible,
en soledat i en silenci.

Em diuen que serà un monument fràgil; però jo
contrari: que és indestructible. Encara que, i
he volgut, el tapin, els peres podrem continuar
als seus fills, assenyalant el centre de la Pla
Catalunya: "mira, nen, allà està el monument a

(Una primera aproximació del pressupost de cons
del monument situaria el seu cost al voltant de
milions de pessetes)



PERSPECTIVA.

LEMA PLANOL Nº3

DAAD

signo y el símbolo. Su manera de representar no es ni pura referencia ni pura sustitución. Y esta posición media que le conviene la eleva a un rango óntico que le es enteramente peculiar."[22] El origen del sentido y de la función de la imagen no se encuentra en una "fundación", como es el caso en los signos artificiales y en los símbolos, sino que las imágenes "reciben el sentido de su función desde su propio contenido"[23] Y así, las imágenes quedan -como las obras de arte- remitiendo a otra cosa, "pero invitando a demorarse en ellas", como "un hablar que dice, pero que no asegura ni fija en enunciados".[24] Y "por esa enunciación de lo equívoco e inseguro, el arte es hijo de la libertad, de una palabra que fluctúa en seguimiento de sí misma y enroscándose, hiedra invisible, en el tronco de la voz."[25]

Memoria (1):

"Más vale reconocer de entrada los propios errores: quien ha dibujado este proyecto es perfectamente consciente de que, al menos en un punto, ha rechazado las bases del concurso: este monumento no se levantará sobre la Plaza de Cataluña de Barcelona. (Tampoco se ha aceptado el emplazamiento propuesto. Pero eso no hay ni que explicarlo. Lo que en todo caso debería razonarse sería por qué no colocar el monumento en el centro de la plaza).

La memoria es una construcción intelectual, una interpretación subjetiva. Este proyecto de monumento quiere partir de esa consideración. Por eso solamente va a existir cuando haya una "voluntad de recordar". Unicamente se va a ver cuando se le mire, quiere hacer coincidir el sentido de esos dos verbos. Quien no recuerde a Macià no verá este monumento, que pretende pasar desapercibido.

Como "construcción intelectual", la memoria no necesita imágenes que intenten reproducir la realidad pasada, perdida. Es más: esas imágenes estorban al juego intelectual de la memoria. Mejor hacerlas desaparecer, o reducirlas al mínimo o colocarlas en el límite de su existencia. Con Magritte, oponerse a la contemplación: "El

---

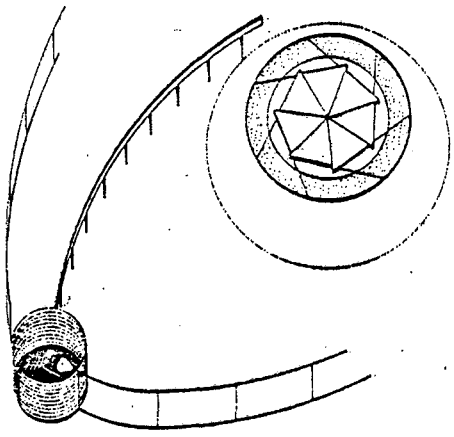
[23] GADAMER, ibidem.

[24] BALLESTERO, op.cit., 113. Cf. supra, II, 269-273.

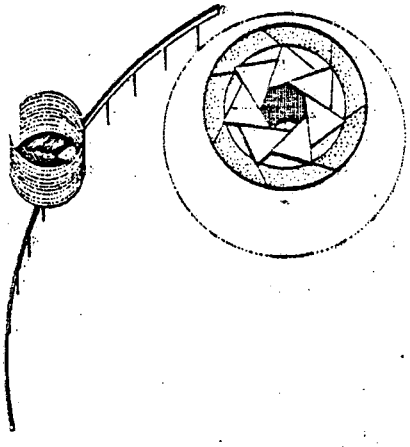
[25] BALLESTERO, op.cit., 113-114.

[26] USANDIZAGA, "Memoria" del proyecto del concurso para un monumento a Francesc Macià en la plaza de Cataluña de Barcelona. (1983), en "On", 70, 40. (1986).

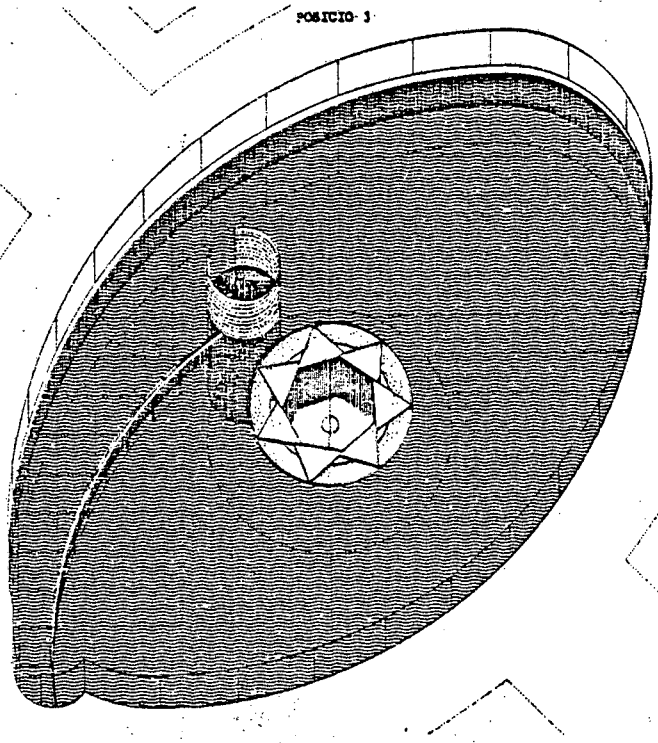
POSICIO 1



POSICIO 2



POSICIO 3



PERSPECTIVA AXONOMETRICA EXPLICATIVA DEL FUNCIO
I LA INSERCIO AMBIENTAL DEL MONUMENT
Escala 1:100

El monument estarà normalment tancat, protegi
mirall "O" per el obturador "S", amb la plataf
al costat del accès. (Posició 1)

Quan la plataforma rep una càrrega entre 40 i
posa en marxa el motor que aciona el moviment
plataforma en direcció al monument i l'cobertur
obturador. (Posició 2)

Quan la plataforma s'alinea amb el eix sud-no
monument, l'obturador està totalment obert (Po
La plataforma resta en aquesta situació durant
(comença el retrocés fins la posició inicial,
el obturador es tanca novament.

El espectador pot baixar de la plataforma. L
visita ha finalitzat.